

في النقد والأدب

بقلم
إيليا الحجاوي

الجزء الثالث

العصر العباسي

- تطور القصيدة العربية
- نماذج محللة من الأدب العباسي

دار الكتاب اللبناني - بيروت

في النقد والأدب

جميع الحقوق محفوظة
للمؤلف والناشر

الطبعة الثانية
١٩٨٦

مذاهب وآراء الشعر العربي

نظم العرب شعرهم في عصوره الاولى على السجية والطبع والدربة ، ووفقاً للاعراف الماثورة فيهم وانماط استقرت عليها القصيدة ومن ينظر في طبيعة القصائد الاولى التي اوقت الينا من العصر الجاهلي يجد انها كانت قائمة على سُنّة وان الشعراء كان يقتفي احدهم على أثر الآخر وان موضوعات الشعر تحددت فيه فضلاً عن معانيه واوصافه وتشابيهه ويكاد الشاعر لا يعثر على سبيل للتجديد الا من خلال العبارة وبعض التفاصيل والجزئيات . وكان للقصيدة طبائعها الخاصة بها في الصورة والتشبيه والبناء الداخلي وطبيعة التجربة. الا ان ذلك كله لم يصدر عن تجربة ونظرية واعية ومبادئ مجردة متلاحقة ، الا في بعض المذاهب الشعرية كمذهب زهير في الشعر الحولي المحكك وتنقيح القصيدة وتنقيفها حتى تجلى جلاء وتستقر على شكلها النهائي الاثير . والقصيدة الجاهلية استقرت وفقاً للطباع النفسية الخاصة بالجاهليين ووفقاً لمنازع وهواتف حياتهم وقد ولج الى شعرهم ما كان قد ولج الى أنفسهم . وهكذا شاهدنا تلك القصيدة تختلف على الموضوعات الواجحة في النزاع الدائم على العيش وقيمه او سعادته وتعاسته والانتصار فيه والهزيمة والفعل واللافعل في الوجود ، كما ان الجاهلي اولج الى قصيدته تجربته مع الطبيعة في عناصرها ومظاهرها وما دبّ وطار وزحف لانه كان في المرحلة الزاهية التي يستطلع من خلالها مظاهر الوجود وينعم بنسخها وتقليدها والاضافة اليها والحذف منها وفقاً للمثال الذي يحركه الانفعال في ذاته . فالطلل ولج الى قصيدته واستقر في هامتها ومطلعها لانه كان التجربة الدائمة في حياته وهي تجربة الزوال والاستقرار والضرورة

وقد أحس من خلاله بالهزيمة امام الزمن والحياة وانه مسير بقدره وليس حراً فيه . في الطلل تعبير عن قليل او كثير من معاناة الحتمية والجبرية امام اقدار الحياة . والجاهلي لم يوبلج في القصيدة وفقاً لمذهب مأثور واعٍ وانما وفقاً لليقين النفسي الذي درّ له منه. وهو حين حاول ان يعبر عن الهمّ الكبير الذي يعرفه من حياته ومن واقعه احس بأن تجربة الطلل قائمة في متنه وان في الطلل العافي المتغير شيئاً من تجربة الموت . ولم يستسلم الجاهلي لحس الهزيمة امام الموت ، بل انه حاول ان ينتصر عليه بأساليب متباينة كانت الفروسية اهمها لأن في الفروسية نوعاً من التفوق على القدر الذاتي في الآخرين ، واحساساً مفعماً بالحياة وان الانسان هو مالك قدره وانه ذو قوة فعلية فاعلة . في الفروسية كان يستشف المطلق ويعانقه ويقيم في ظلاله ويحس بأنه فاعل فعلة في الوجود وليس متقبلاً له وحسب . والبدائي يُقيم في اللحظة القائمة ويطرب للنشوة العابرة واذا ما انتصر مرة، فانه يتوهم انه انتصر ابداً. وذلك ما يبدو في فروسية عمرو بن كلثوم الذي كانت تترنم الدماء وتغرد في قصائده وكأنها رمز للتحرر النهائي من الحتمية والضرورة وتجسيد للاختيار والحرية المطلقين . الا ان الفروسية لم تكن زاهية كما هو شأنها في فخر عمرو . فثمة لوحات قائمة شبه سوداء في تلك التجربة وذلك حين يعاند الطبيعة ذاتها على حدودها وقيودها ونواميسها أكانت في نفسه ام في الطبيعة . وفي تلك التجربة كان الشاعر يشرب ويرفع هامته وأن كانت دامية ويتفاخر وفخره مشوب بحس الاندحار والهزيمة يتقوى بقدر ما يضعف يتمرس بالفعل الفني ليستعويض به عن الفعل الفعلي ولكي يردم هوة الفراغ الذي يبتلعه . وهكذا نفهم فخر الشنفرى مثلاً وكان هذا الشاعر ممن اصابتهم العاهات في الاصل والنسب وفي اللون الحالك السواد وقد نفى عن قبيلته والحق بمن دونها وظلت شفار العاهة تحزّ في نفسه الرافضة التي تريد ان تتعامل مع الوجود بالكرامة والعدالة والمساواة ، وتمادى في تجربة التفرد والذاتية وجعل يفخر بسرعته اي بقتله لمستحيل المسافة وارتياذ القفار ومجالة الجوع والظما وكأنه كان يهزم القدر والطبيعة والحتمية . الا انه مع

ذلك يترأخى ويصف الهموم التي تعروه وهي تعود عياداً كحصى الربع
تزحف اليه كالقطيع ، ترد من نفسه ويصدرها ويطردها ثم انها تفد من تحت
ومن عل ، اي انها تجتاحه وتنتصر عليه . وفي فلذة اخرى يصف الذئب الجائعة
المتروقة لقدرها في المفازة وكأنها رمز للحياة المتروكين لقدرهم في الوجود.
واذا ما انتصر في لحظات على القرّ والحرّ ، فانه ينام مفتوح العينين . وهكذا
تتناوب تجربة السواد والبياض في شعره ، الا انه يصحب في النهاية الوحش
كتعبير عن يأسه من الانسان والحياة والمجتمع . فهذا الفخر الوجودي النازف
هو ذو وجهين في آن معاً . غاية القوة والقسوة وغاية البؤس واليأس . ويدنو
اليه في تجربة الفخر وربما في بعض وجوه السيرة عنثرة الشاعر الفارس المقاتل
الذي يصرع الابطال ويصرعه داؤه الداخلي في عاهة السواد وضعة الاصل
وولادته من امة يسيرة . كان ينتحب ويزأر في شعره في آن معاً ، وتصيبه
سهام الحب والعار في آن معاً ايضاً ويصحبه المغممون والمُخولون الى ساح
القتال ، انه هو الآخر مصاب بداء الوجود ولعنة الحياة . وشعره تعبير عن
ازمته الكيانية بين يدي القدر والحياة والناس . فليس في شعر عنثرة الصنعة
الترفية التي تبتغي الاشياء لذاتها كما في شعر امرئ القيس الوصّاف ولا في
شعر زهير المثقف ، اللاهي بالتجربة على عنث في الشكل والمضمون . كان
شعره تعبيراً عن سويداء الروح الواجفة في جسدها وان كان قوياً متفوقاً حتى
ليرد به الجحافل . وبين فخر الشنفرى وعنثرة تراءى لنا هزيمة القوة امام
المستحيل . ولقد احسّ الجاهلي بذلك ان القوة ليست منقذة ابداً من العاهات
والآفات وانها قوة جزئية ، زائفة يترنح بها ثم يطالعه الواقع بوجهه الصفيق
ثانية ويلوي عليه ويسحقه . ومع ذلك كله فان الجاهلي لم يكن له بدّ من
الانتصار على شعور الضعف والهزيمة او انه يباد ويفنى في قبضة الحياة . وقد
كان يستلّ سيف الفخر والتفوق في شعره ويشهره بوجه الحياة القاسية ويمارس
عليها وعلى ذاته التهويل والرقى كي يطيب له العيش .

وفي هذا السياق الزاهي والموشح بالحزن كانت ترد تجربة المرأة . انها المثال الذي يصبو اليه ومن خلال تمثيل كمالها ، فانه كان يصور حلم المطلق الذي يحنّ اليه . يصورها ناعمة ، يكاد الذرّ أن يجرحها ، وقد تطيّبت ونامت الضحى ونهد نهدا وتخصر خصرها وايضت بشرتها كالدرة وكالشمس وذلك كله نوع آخر من السعي الى التحرر من عاهات الوجود وقد طرح على المرأة حلمه الكبير في عالم متكامل متآلف منسجم . وحبّية امرىء القيس بل حبيباته وحبيبات الاعشى والنابعة وسواهم كنّ وسيلة لتجسيد ذلك الحلم الابدي ، تنتصب المرأة وهي رمز الحياة وكأنها تمثال من المرمز والشهوة والسعادة والسلو . الا ان الواقعية كانت تتنابذ والمثالية في تلك التجربة . والمرأة المثال والتمثال ، المرأة المتمجدة بجمالها ، ان تلك المرأة بالذات كانت تصد وتقبل وتناى وتدنو وترحل الرحيل الدامي الذي ليس بعده لقاء . وهنا كانت تجهش الحسرة في نفس الشاعر ويتعفى ذلك المثال وتعروه منه حالة من الاحساس بالهزيمة لازمته حيناً من شعوره باندحار قوته وامتناع الخلاص عليه بواسطتها . وفي تجربة الطلل امتدت تجربة الظعائن المرتحلات الشبهات بالنخيل البعيد . ففي لحظة يمجّد المرأة كأنها أداة خلاص وكمال وفي حين تراه يبكيها ويحس بالنزوح من دونها وانها لا تقيم على حالها ولا تدعها الحياة تقيم على دأبها . ففي المرأة عانى نشوة المثال وحسرة الزوال في آن معاً .

ثم ان الجاهلي فخر بفرسه وناقته وفخر بضيافته وكرمه ونحوته . وهذه الفضائل الاخيرة ترد في السياق التنافسي المعهود ووهم التفوق . والفرس والناقة كانتا من ادوات الانتصار على الخصم والمفازة والطبيعة والمسافة ، كما انه وجد فيهما عزوة على نفسه وعلى الطبيعة . وفرس امرىء القيس وسواه هي الاخرى مكتملة في الشكل والقوة وسرعة العدو ، انها من الادوات الايجابية في الحياة ولا تتدنّى عنها الناقة في سرعتها وصبرها واجتيازها انفلوات . واما الظليم والبقرة الوحشية والنعام والطير فضلاً عن الرياض ، فهذه كلها

كانت مادة له للتأمل والتملي من سحر الوجود . والحمرة كانت تنشيه وتسليه . وفي الرثاء كان يتفجع على الزوال وعلى هبائية الفضائل التي لا تنقذ صاحبها وقد اوفى الى غاية الكمال . وفي المدح كان يترسم المثل الانساني وان كان ذلك المثل مشوباً بالعطب .

والمهم في ذلك ان الجاهلي نقل تجربته الحسية والنفسية والوجودية في شعره وان تلك التجربة وان استقرت على سنة وبات لها شبه تقليد ، فانها صدرت عن العفوية واستمرت من استمرار الباعث الداخلي وتلك احوال كان النقد يجري فيها بصورة ضمنية غافلة ، كان يتم بالفعل لا بالقول . وتجري هذا المجري طبائع الاسلوب في النغم والقافية وكانت القصيدة تجري عليهما وتتقيد بهما من احساس الجاهلي ان في النغمة ما يسعف احساسه وانفعالاته على التجسد . واذا كانت القافية مدوية نسبياً فذلك لان البدائي يطرب للايقاع الشديد ويستسلم له . ولم يكن الشعر ينظم وفقاً لاوزان معروفة . فقد استنبطها خليل ابن احمد فيما بعد وقد كان الوزن مطبوعاً في تلك الحقبة في النفس ينهال منها والتفاعيل التي استخرجت فيما بعد كانت كالأنظمة التي تستخرج من الحياة بالعمل الفكري التجريدي . ولقد شبه الجاهلي كل تشبيه واستعار وتكني ورفّ خياله حيناً ، الا ان هذه الاحوال البينانية لم تكن هي الاخرى عملاً ذهنياً وفقاً لمعادلة نظرية وانما شدة احساسه بالاشياء وسعيه الى التعبير عنها بكلية ارتفعاً به الى تلك الاساليب وقد تطبعت بطابع نفسه في الحسية والمادية والتفصيل والاستطراد ، وكلها محاولات للتعبير عن كلية التجربة وفقاً القدرة الابداعية وفي الحدود المرسومة لها عصرئذ .

وقد يمكن ان نعتبر تلك المرحلة والحة في باب النقد ، الا انه النقد الضمني الذي يحققه الشعراء فيما ينظمون وقد قيل أن في أعماق كل شاعر ناقدًا يصحبه على التجربة وينير له ويؤمّه . والواقع ان شعراء تلك الحقبة كانوا يُصنّفون وفقاً لدربتهم في النظم وكان عمرو بن كلثوم يحسب من ذوي البداهة والعفوية

والانثيال. وانه لا ينقح شعره ولا يتقفه لان تجربته كانت التزامية حماسية وليست ترفية نظمية يتخذ الشعر فيها غايته من ذاته. واعتبر امرؤ القيس وزهير وقبله اوس بن حجر وربما الاعشى والنابغة من ذوي التثقيف والترقيق وبخاصة في موضوعات الوصف والاعتذار والمدح حيث كان الشاعر يتولى تجربته بالأنانة والروية ويتراجع عليها ويُحِلّ لفظة محل اخرى وعبرة محل عبارة كما انه يقتضي اثر المعنى والمعاناة ويلحف بها حتى يستهلكها ويأتي عليها. واذا كانت قصائد زهير تغلب عليها الذهنية الباردة والنحت البرناسي شبه الموضوعي او الفاقد الانفعال والحركة ، فان قصائد امرؤ القيس والاعشى والنابغة تُظهر ان النغم في شعرهم لم يكن نغماً حسيّاً بل انه نغم نفسي مفعم بالموسيقى الداخلية وانه موقع على اوتار الدهول بقدر ما هو موقع على التفاعيل والاوزان . فهل ان النغم في وصف امرؤ القيس لليل هو نغم مادي تفعيلي وآلي ام انه نغم ذاهل انفعالي أنتت به النفس أنيأ ؟ وهل ان العبارة انثالت له على سجيتها ام انها رُقِّقَتْ وثُقِّفَتْ حتى استولت على كلية التجربة في الانسحاق والعدمية اللذين كانت تحسهما . وهل ان وصفه للبرق والمطر والرعد صدر عن البداة ام ان الالفاظ كانت تحتضن المعنى احتضاناً وتعانقه معانقة . ان الدربة الفنية التي صدر عنها هؤلاء تؤكد على ان شعرهم عرف الهموم الجمالية وان الجمالية ليست برقاً خارجياً محضاً وانما هي تعميق للتجربة ذاتها في التعاويد والنكات التعبيرية واللفظية والايقاعية والبيانية . فزهير شاعر نحّي ذهني وامرؤ القيس والاعشى والنابغة هم شعراء جماليون بقدر ما هم شعراء وصف ولهو ومدح واعتذار . وفي يقيننا ان المستوى الشعري كان يبين فعلاً على المستوى النقدي ووراء كل تجربة فنية عليا مثالية ذائقة رهيقة توجهها وتحاسبها وتعت بها . وقد يكون الشعراء الجاهليون هم اهم النقاد بالتمرس او الدربة وان لم نقع لهم على نظرية واعية ، الا ما كان من نبذات الاخبار

عن شعر زهير الذي تخرج فيه من مدرسة اوس بن حجر وهي مدرسة الرؤيا الحسية المتعمقة .

وأئمة البحث يعارضون القول بأن القصيدة كانت قصيدة بلاستيكية نحتية في معظم اجزائها اذ حسبوا انها كانت جارية على الطبع وفي يقينهم ان العصر الجاهلي كان عصراً بدائياً وان التجربة الفنية العليا تقتضي استقراراً او ثقافة مما لم يتيسر للجاهلي المتهورول اثر لقمة العيش . والواقع ان القصيدة الجاهلية التي اوفت الينا كانت قد بلغت غاية نضجها ومكنت لنفسها في الاذواق وشعراؤها الكبار نزعوا فيها عن الصعوبة والعسر ولم تستو لهم الا بعد لأي وشدة . وهذا الخطيئة المتهتك بالاعراض والجاري على مذهب زهير في التصحيح والتنقيح يقول :

الشعر صعب وطويل سلمه اذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به الى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه.

فمن للقوافي شأنها من يحوكها اذا ما ثوى كعب وفوز جرول
وكان يقول خير الشعر الحولي المحكك . وهذه الاقوال كلها تم عن ثقافة فنية متطعمة بالثقافة الانسانية بالخبرة والتأمل والمعاينة حتى ان المستشرق غيدي يقول : « ان قصائد الجاهلية ذات صناعة طويلة ولها قيود داخلية » . وكعب ابن زهير الذي جرى على سنة والده يقول متعرضاً للشماخ :

كفيتك لا تلقى من الناس واحداً تنخل منها مثلما نتنخل
نتقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل من يتمثل
فيرد الشماخ متفاخراً ايضاً :

فان تخشبا اخشب وان تنخلا وان كنت افى منكما اتنخل
فالتنخل قائم في متن تلك القصيدة ، الا اننا لا نلم بتفاصيل عملياته واجزائه

اذ لم يكن لدى هؤلاء الشعراء عهد بالفكرة الجمالية المستقلة الواعية . الا ان القصائد ذاتها تطلعننا على تلك التكنية الرهيبة التي تكبدوا مشقتها وروّضوا بها المعاني والقوافي . ولقد كان في روع هؤلاء ان الشعر هو التعبير الارقي عن النفس والحياة والوجود ، وانه اذا ما اخذ يبسر ودنو ، فانه يهلك صاحبه ويزل به الى الخضيض اي انه لا يلقي منه جدوى وتهدر المعاناة دونه ويظل الانسان ابكم لم يعبر الا عن الجزء اليسير المرذول من التجربة . وكان ابن قتيبة يقول : « المتكلف من الشعراء في الجاهلية كزهير ، كان ينقح شعره بالثقاف وطول التفتيش » .

والواقع ان القصيدة الجاهلية كانت تصنف وتقيم ضمنها المعلقات وهي عند بعضهم سبع وعند الآخر عشر ، وقد فضلت على سائر القصائد الجاهلية . ومنها المنتقيات والمذهبات وما الى ذلك من نعوت كانت تنطوي ضمناً على حكم نقدي وجمالي . ولا شك انه كان للجاهليين سبب في تخير تلك القصائد على ما دونها ولعلها استوت وفقاً للمثال الذي كان يتمثل به هؤلاء الشعر . وربما قيمت القصيدة في ملاء ، كما كان يجري في سوق عكاظ والاسواق الاخرى اذ كانت تنصب للناطقة خيمة من ادم ويتولى الحكم بين الشعراء الذين يعرضون عليه شعرهم . وقد همّ بأن يحكمم للخنساء على الاعشى لولا شهرة هذا الاخير وذلك لقولها في رثاء اخيها :

وان صخرأ لتأتتم الهداة به كأنه علم في رأسه نّارُ

واذا اضعفنا الى ذلك المنافرات الفنية كالتجسّس بين امرئ القيس وعلقمة الفحل في وصف الفرس وقد حكمت زوجة امرئ القيس لعلقمة عليه لأن زوجها زجر فرسه وضربها وألهبها بالسوط فيما قال علقمة ان فرسه ادرك الطرائد راحياً من عنانه .

ومهما يكن ، فان القصيدة الجاهلية كانت احدى وسائل الدفاع عن الذات ضد الآخرين ، وضدّ عاهات الوجود ونكده . وفيها فعلٌ قُدرةٌ وتَمَرُّدٌ على

عاهة العقم والجهل والقصور عن التعبير . ومثلت لنا البيئة الاجتماعية والبيئة الطبيعية بحيث يكاد لا يخطف مشهد في الصحراء ، دون ان يقع مثله في القصيدة ومثلت عواطف الانسان وحتمياته وكانت ديباجتها مشرقة من نداوة الحس والدهشة امام معالم الوجود .

ويمكن ايجاز طبائعها بما يلي :

* ان القصيدة كانت تعبر عن حالة اكثر مما تعبر عن موضوع والوحدة فيها هي وحدة وجدانية اكثر مما هي وحدة مقتصرة على حدود الموضوع ذاته . وكانت هذه الخاصة تحسب عاهة في حين من الزمن ، الا ان القصيدة المعاصرة التقت القصيدة الجاهلية في هذا النطاق وباتت الوحدة التي تؤلف بين اجزائها هي وحدة المعاناة على موضوعات متعددة . ومثلما نفع عليه في المسرح والقصة ولم يعد الموضوع المباشر المستقل غاية مأثورة . ذاك ان الشعر هو تعبير عن لحظات متخيرة من الواقع وليس عن الواقع كله . وعبر المسافة الزمنية الطويلة فان كثيراً من الطفيليات تسقط وتتغنى وتبقى اللحظات الكبرى التي لعبت فيها النفس لعبة مصيرها . والمعلقة قد تكون ممزقة الاوصال ظاهراً ، الا انها تنطوي على وحدة شبه عضوية من الداخل لانها تحمل عناوين المشكلة الكبرى او الاحلام الكبرى التي يقع الشاعر تحت وطأتها . وهكذا فان المعلقات تتفق ببعض الموضوعات وتباين في البعض الآخر وفقاً لاسباب متعددة اهمها سيرة الشاعر ومعاناته الخاصة به وطباعه النفسية . واذ كان امرؤ القيس لاهياً فقد غلب الوصف على معلقته والمجون واللهو واذ كان عنتره متجهماً ، مربداً التسمات ، مظلم الوجه والنفس ، فقد تلونت معلقته بتلك الالوان وكثر فيها الفخر الدامي المتفجع . ففي قاع المعلقة كانت وحدة النفس تفيض وتغذى التجربة وتنقل بها ظاهراً على شمولية المعاناة ضمناً .

• ان الطبائع الفنية كانت تجسداً للطبائع النفسية ، لذلك غلب على القصيدة الوصف الا في موضوعات الفخر والاحتجاج والمرافعة . والوصف هو تعبير

عن النفس البدائية الاولى من حيث انه محاولة لنقل مظاهر الوجود وفقاً لسوية ابداعية او تقريرية يحاكي المادة ويعدل ويبدل في عناصرها ومظاهرها ويقحم نفسه عليها او انه يقحمها على نفسه . وفي ذلك الوصف كانت تلتقي الواقعية شبه النسخية والمثالية التي تنقل الاشياء في ذروتها العليا . فالجاهلي كان يتخير من الواقع او ينقل تفاصيله وجزئياته لتتضافر معاً وتنقل المثال الذي يصبو اليه ويكونه . فالمرأة هي مجموعة من الاعضاء والفلد الواقعية وكذلك الفرس ، الا ان هذه الفلذات تتالف معاً لتبدع لنا المرأة المثالية العليا والتي كان يتمثل من خلالها خلوص العالم من عاهاته واكتمال خلقه وقيامه في النعيم المقيم . ومن خلال الفرس والناقة فانه كان يوهم ويتوهم انه نال غاية القوة والسرعة وانه نحر غول المسافة . ففي القصيدة الجاهلية نوع من تصفية الواقع وجلائه بحيث يسطع مثاله دون ان يتشوه واقعه .

• في اعماق القصيدة الجاهلية نوع من الوثنية التي تمجد اللذة بما يداني المذهب الديونيسي . ففي المرأة التمثال الركين . المرأة المتبذية كالمرمر والتي ساقها كأنبوب السقي المذلل وخصرها كالجديل نحس بأن الشهوة تنففس وتهمس همسها دون ان تعلنه . وفي الخمرة المشبوبة التي ركن اليها الجاهليون كأن هناك نوع من التعبد للذة في عنفها المباشر . كما ان اللوحات الطبيعية التي تترى في تلك القصيدة ثم عن تعبد للمادة وقيام في هيكلها الجميل . والجاهلي لم يشوه الطبيعة ولم يقحم عليها ذاته اقحاماً افتراضياً بل انه تناولها بما يشبه الموضوعية وابقى لها استقلالها وذاتيتها لأنها فتنته واقبعته بأنها غاية لذاتها وليست وسيلة له . ولقد تأملها الجاهلي وتأمل نباتها وحيوانها واشكالها واحوالها ونقلها نقلاً مثالياً رائعاً اذ كانت الطبيعة له كما تكون بالنسبة الى الوثني موضوعاً للتأمل والاستغراق والتقصي . وليس في الشعر العربي تجربة تسطع فيها الطبيعة سطوعها في القصيدة الجاهلية . الطبيعة الاولى البكر المفعمة بالدهشة والرهبة .

• ان التجربة الشعرية كانت في جانب منها تجربة لفظية بمعنى ان الجاهلي كان

شديد القرب من التجربة الحسية التي التقطت حركات الوجود وسكناته
والمادية جعلته يُغرق في استنباط الالفاظ الحسية والتفريق فيما بين احوالها
حتى لعثر على مئات الالفاظ التي تدل على احوال الناقة والفرس الظليم والثور
والبقرة الوحشية والريح والغمام والمطر والبرق والرعد والمفاضة وما اليها .
فللغدو اسمه ولكل نوع منه تسمية خاصة بل انه كان يرنو الى الناقة فيشاهدها
عبر حشد لفظي يفرق بين طبائعها . وان كنا لم نعد نسيغه في عصرنا . يقول
المسيب بن علس في الناقة :

واركب للروع خيفانة عذافرة عنريسا ذمولا .
ويقول الشنفرى :

ولي دونكم اهلون سيد عملس وارقط زهلول وعرفاء جبال...
وتكاد عملية الخلق ان تتم ثمة وما اليه في الايجائية اللفظية وفي اهاب العبارة
ذاتها . وقد كانت الصلة المباشرة بين الجاهلي وروح الالفاظ مما يمكن له في
تجسيد تجربته عبر حدودها .

* ان النزعة الاخبارية والسردية غلبت في بعض القصائد اذ لم يكن
للجاهلي وعي بأن الشعر لا يسبغُ السرد والتقرير والاخبار. وتكثر النزعة السردية
في قصائد الفخر كما في معلقة عمرو بن كلثوم وفي المغامرات كما في اقتحام
امرئ القيس على المرأة الحصان وفي اوصاف الصيد حيث يذكر الشاعر ما
يكون من امر الطريدة والكلاب والقتاص . بل ان السرد يطرأ حيناً على
الوصف الذي يباشره الشاعر مباشرة وجدانية كما في وصف المطر . وكل مرة
يذكر فيها الجاهلي البقرة والثور الوحشين والظليم والعقاب كما في شعر عبيد
الابرص ، فان السرد يتغلب ويتحول الشعر الى سجل احداث . وهذه الاخبارية
او السردية ليست موانئاً كما في الشعر المعاصر لان الجاهلي كان ينقل عبرها
ويوشحها بالالتفاتات النفسية وحلة شعوره بالاشكال والألوان مما يسمو بها

قليلًا أو كثيراً عن التقرير الذهني الواعي . ولا قيل لنا بأن نصير الشاعر الجاهلي على تلك الفلذات السردية فالشعر الصافي التأمل النافذ في احشاء المادة والمستطلع اسرارها الخفية والمتحرر من قيود العالم الخارجي، ان ذلك الشعر لا يتم الا للصفوة المختارة في عصور الوعي النظري .

وتظل الصورة قوام القصيدة الى اي عصر انتمت وليست الفكرة . والصورة في الشعر الجاهلي لم تكن الصورة الباطنية المستحضرة من غيب النفس والخيال وانما هي الصورة الحسية الثقلية حيناً وقد ترتقي الى ما هو اسمى من التشخيص التقريري. فحين يقول امرؤ القيس عن فرسه :

له ايظلا ظيٍ وساقا نعامة وارخاء سرحان وتقريب تنفل
نشهد الصورة الحسية القائمة على المعادلة وليس فيها من الانفعال والخيال الا اقلهما بل ان الانفعال وحده له انفاس ضئيلة فيما يوشك ان يتعنى الخيال. الا ان الصورة تسمو اثر ذلك حين يصف حبيبته ويقول :

وخصر هضم كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذل
وذاك انه ما زال يقتبس عن اديم الحس . الا انه استبطن عبر الظاهرة الدلالة على الرقة واللين فكأن احساسه بالاشياء تضاعف على ذاته وتقمص بعضاً ببعض . وقد يتدنى العديل الحسي في الصورة فتخفت وتتضاءل ، وقد يتناهى فيكتشف الصلوات النائية والنازحة في مظاهر الوجود . وحين يقرن امرؤ القيس البرق بمصباح راهب امال الفتيل، فاننا نحس بأن الصورة ما رالت حسية هي الاخرى، ولكن وجه الشبه ناء بعيد وانه استحضر فيه معنى الوحدة والقسوة والوحشة مما ارتقى به عن التقرير المباشر . ومعظم صور الشعر الجاهلي تضم انفعالا على نسب مختلف مما يعانى الشاعر ازاء نفسه وازاء الاشياء . وسين يرسم امرؤ القيس صورة السيل ويقول انه يُكَبِّ الى الاذقان دوح الكنهيل وانه يُنْزَل العصم من جبل التنان وان جبل ثبير يبدو عبره ككبير قوم يرتدي

رداء فضفاضاً او انه يبدو كفلكة مغزل ، حين يقول ذلك كله ندرك انه استبطن عبر هذه المظاهر الدلالة على القوة والعنف والسعة من خلال هذه التلذذات من الصور الحسية . وتقوم امثال هذه الصور على تجسيد مثال الواقع بتخير المظاهر الادل دون ان يخلق المادة خلقاً جديداً . والصورة النابغة تقع في هذا النطاق اذ تتخذ الظاهرة الحسية لتعميق الشعور بالمعاناة النفسية كتمثيل عذابه من تهديد النعمان بمن لدغته حية رقطاع في انيابها السم ناقع ، يسهد ملدوغها وترقى له الرقي دون طائل . والصورة متمادية ثمة وتفصيلية ، والتفصيل هو وسيلة لتوليد شدة الشعور بالعاطفة المصورة . وحين اراد ان يمثل الكرم امتطى له صورة الفرات في تدفقه واقتلاعه الاشجار . فثمة تقابل بين العالم الداخلي والعالم الخارجي في تجربة الشاعر الجاهلي وتفصيل الظاهرة الحسية هو تعميق بالنسبة اليه للمعاناة النفسية . وتظل صورة الليل كما تمثل امرؤ القيس ارقى الصور الشعرية الابداعية لان الخيال تمرد ثمة واستبطن الظواهر واخرجها من رحمه في ولادة جديدة .

ويمكن القول عموماً ان الصورة الفنية الجاهلية كانت صورة حسية تتدنى حتى النقل والتقرير وترتفع بالتفصيل والحشد وربما الاستطراد وتستطيل حتى لتبلغ ابياتاً عديدة ، وان الخبرة الحسية في ذلك الشعر كانت تمكن للمعاناة النفسية وان كان الخيال الجاهلي في معظمه خيالاً تقريرياً داجناً مقصوص الجناحين .

الا ان الجاهلي اورد شعره عبر هالة نغمية ، تتدفق من الوزن المطبوع عليه ومن القافية ومن اللحن او النغم الداخلي القائم في نفسه . ومعظم الشعر الجاهلي تصحبه النغمية الخارجية والداخلية وان كانت النغمة تتحول حيناً الى ما يشبه القعقة والجلبة . ولقد اثالت النغمة اليه بجلده المبدع الاصم ولم يؤسس لها بالنظرية الواعية . ولعله احس ان في النغمة تلك حالة من الذهول والترنح تستخف القارئ او السامع . تخدر حواسه وعقله وتبث فيه النشوة وتدعه

في حالة تقبل وانعطاف . والنغمية ليست اطاراً خارجياً او قالباً تصبّ فيه القصيدة ، وانما هو قوام داخلي من مقوماتها لان النغمية تواكب التجربة وتجسدها من خلال النغم كما تجسدها الالفاظ من خلال الحروف . وفي وصف امرئ القيس ترتفع النغمية الى مستوى الابداع المحض وكأن الشاعر حلت عليه الرؤيا والغيوبة . وشعر النابغة وعنترة ومن اليهما يصدر هو كذلك عن تلك النغمية ، الا انه قد يهدر هدراً في شعر عنترة او عمرو بن كلثوم فيما تظل الالفاظ في شعر النابغة وكأنها مصعدة عن وتر نفسي داخلي من وجدانه . ويمكن القول ان نغمية النابغة كانت حالة نفسية اكثر منها صوتية وانها كانت تمهد له للتآلف مع حقائق الوجود واستحضارها بالنغم فضلاً عن اللفظة . فهو حين يقول في احدى اعتذارياته :

ولا لعمرو الذي مسّحتُ كعبته وما هريق على الاصنام من جسد
نحس ان النغم كان موحشاً متآلفاً وانه يحمل عبء المعنى والمعاناة . وكذلك في قوله :

كليني لهم يا أميمة ناصبي وليل أفاقيه بطيء الكواكب
تطاول حتى خلت ليس بمُنْقَضٍ وليس الذي يرعى النجوم باب
حين يقول ذلك فكأنه كان يعبر عن الانسحاق والوحشة من خلال النغم النفسي المخاوق من الداخل .

وفي القصيدة الجاهلية عناوين وكنيات كبرى . يسهب الشاعر في تأديتها واطهار معالمها وتلك كنيات مستمدة من واقعه ومن تنازعه فيه . وقد كانت المرأة احدى تلك الكنيات . وهي في رمزها الادنى حبيبة الشاعر ورمزها الأنأى رمز الحياة التي برئت من عاهات المصير والتشويه والداء والضرورة واكتملت ونالت نعيمها . وحيثما وصف الجاهلي المرأة فانه يضيف عليها صفة الكمال النهائي المطلق ويؤلف لها وحولها حشداً من الكنيات اللطيفة الخفيرة التي تبدع لها النموذج الأكبر للجمال . وبذلك تغدو تمثيلاً لحلم المطلق والحنين الى عالم متحرر من القسوة والنكد والشظف .

وترد الفرس والناقة ككناية اخرى من ذلك العالم . انهما النقيض المباشر لعالم الصحراء والحر والقر والمسافات الشاسعة التي تدع الانسان يحس بأنه قميء مهزول امام قدره . وحين يصفهما الشاعر فانه يهبهما كمال الجسد والسرعة والقوة ، فكأنهما أداة اخرى تحرره من الضرورة والحاجة والاستسلام لقدره . ولقد خص كل حركة فيهما وكل اسلوب من اساليب السير والعدو بألفاظ حاشدة ، كما انه درس طباعهما وانشأ لهما تمثالاً كبيراً عبر قصائده يظهر ملحمتها .

ونقع على كناية اخرى في الحمار الوحشي ، انه رمز الغيرة والتآكل بين سائر الحمر الوحشية ، انثاء تروغ عليه وتختاله وهو يقاتل ليدفع عنها الفحول . ثم انه يدفعها ، كما في معلقة لبید ، الى المكان الخالي في اعالي الجبال ، يرقب عليها الدروب وينام يقظاً ويتحمل الظمأ الشديد حتى اذا عجز عن تحمله يسعى الى مواقع المياه التي يعرفها . ولقد سكب الشاعر شيئاً من المعاناة الانسانية في تلك البهيمية وامتطأها بالغيرة المنقولة عن واقع الانسان وواقع الحيوان وهي فيهما جميعاً الغريزة الاشد .

ويرد في هذا السياق مشهد الصيد . حيناً يطالع به القناص والثور والحمار الوحشين هو مختبئ على المياه بين القصب والحشائش وحيناً يطلق عليه كلابه فتلحق به وتنهشه وهو يرتد عليها ويصرعها كما بدا في قصيدة النابغة المعلقة . ومشهد الصيد يقوم على الحركة السردية وتتبع مراحل القتال وجزئياته وقد تجمعت فيه تجربة الحياة والموت في حياة الجاهلي . لكي يحيا المرء لا بد له من ان يواجه الموت . يكسب رزقه من قلب الموت وهو اي الموت هو الذي ينتصر عليه في النهاية . وفي معلقة لبید نشهد البقرة الوحشية وقد ضيعت فريرها فافترسته الذئاب . سنحت منها غفلة فاذا الموت قد استولى عليه ، اقامت في اصل شجرة والمطر ينهمر عليها والبرق يخطف وفي الغداة ظلت تطلبه هالعة طوال سبعة أيام . وثمة العقاب التي تنقض من السماء كما ينقض القدر . نقول ان الجاهلي استبطن خلال تلك الكنايات التعبير عن تنازع البقاء وصراع الحياة والموت . ويبقى الطلل هامة تلك الكنايات وفيه تعبير عن معاناة التغير والصيرورة .

واقع القصيدة في العصرين الاسلامي والاموي

ادخل الاسلام سنة البلاغة القرآنية على الخطبة ، الا انها لم تلج على عمود القصيدة العربية وظل الشاعر يقتفي اثر الجاهليين وينافسهم ويكمل اشواطهم . وفي العصر الاسلامي ارتج على الشعر لان النبي انكر ان يكون شاعراً وربما ازرى بالشعراء الذين يتبعهم الغاؤون وقيل انه زعم ان امراً القيس يفد يوم البعث وهو يحمل علم الشعراء الى الجحيم . الا ان الأمر في تخلف الشعر الاسلامي نسبياً يتباين . اذ كثرت المشاحنات واشتد التهاجي وتهرول الشعراء في نظم قصائدهم للرد على الخصوم ، كما انهم لم يصدروا فيها عن غاية جمالية خالصة بل ان الحجيج والبيئات كثرت فيها مما اوهاها وجعلها دانية من النثر . ولم يكن الشعراء الاسلاميون انفسهم من ذوي الموهبة الخالقة وانما انتدبوا انفسهم او انتدبوا للرد على الخصوم مما جعل شعرهم التزامياً ، فاقد المبرر الذاتي والجمالي للنظم . والى جانب شعراء الالتزام الديني والسياسي ظلت جماعة تقيم في خاطر الجاهلية مثل الشماخ بن ضرار وسحيم عبد بني الحسحاس ومن اليهما . وهؤلاء كانوا ينظمون القصائد المتبدية ويقتفون اثر الصحراء في شعرهم .

واما في العصر الاموي فقد اشتدت المنازعات السياسية والتزم كل شاعر بجانب يدافع عنه كما ان النقائض التحمت بين المثلث الاموي مما جعل القصيدة مرتبهة للجدل والبيئة حيث كثرت الوقائع التاريخية وذكر الايام والاعلام

وولجت المعادلة شبه النثرية على الشعر لقيامه مقام المرافعة والخطابة . وشعر المثلث الاموي يمتاز بحسب الديباجة والصور الحسية المستنفدة ، الا انه لم يعدل في عبقرية القصيدة وفي بنائها وفي المسافات التي كانت الصورة الجاهلية قد ادركتها . فالقصيدة الاموية هي تكرار للقصيدة الجاهلية على معان وموضوعات شبه مستحدثة من واقع العصر والبيئة . ولست تدرك اذا ما تلوت قصيدة لأحد شعراء المثلث اذا كانت تنتسب اليه او الى من قبله الا من خلال بعض المعاني الدينية والسياسية الملازمة للعصر . لا شك ان لكل من هؤلاء الشعراء عبقرية الخاصة وذاتية ووجدانية وإيقاعه وحماسه كما انه كان يشق الصور من معاناته . الا ان مسافتها الجمالية كانت مستنفدة مقررّة قبلاً . ولبت العجاج ورؤية ومن اليهما وذو الرمة يقتفون اثر الصحراء ويتابعون عمود الوصف الجاهلي ، الا ان عمر بن ابي ربيعة ومن اليه رفقوا العبارة وجعلوا للقصيدة الغزلية استقلالها دون ان تطرأ أية جدة على الصورة وابداعيتها . وفي شعر العذريين تهللت العبارة واثالت العواطف دون تعمق في الصورة وأنهاك للفكرة . وعلى العموم ، فان الشعر الاموي احتضن تجربته الذاتية في السياسة والغزل وما اليهما ، الا ان القصيدة لم تفد عبقرية جديدة مبدعة .

وقد يمكننا ان نخوض في ذكر اسماء الشعراء ومن اليهم ووقائع السياسة ومن احترف من الشعراء الدفاع عن هذه الفئة او تلك الا ان ذلك لا يجدينا في هذا المقام. فنحن لا نؤرخ للأدب وانما نتولى التطور الذي اصاب القصيدة ودفعها صعداً في سبل الفن ومدّ تجربتها واقصاها وعدل في بنيتها وادرك الصورة الاخرى من اطلاعه على عوالم نفسية وحسية جديدة . وقد ما تطرأ على القصيدة بعض المعاني الجديدة من واقع السياسة والمجتمع الجديدين ومن القيم المستحدثة ، الا ان ذلك لا يعتد به في باب التقييم الفني النهائي لأن القيمة الفنية تشخص في تبدل طبيعة التجربة وتحولها من الالتزام السياسي ومن

الاغراض الوجدانية العارضة الى التجربة الوجدانية الكلية والنهائية والتي
تشخص امام الوجود كله وتعرض له بالدراسة والتقييم .

ولقد اقام شعراء الاسلام وبنى أمية على مواقفهم وعلى التجربة الجزئية
وعلى المنافحة والكيد والاختصاص تطراً عليهم بعض المعاني المستحدثة من الدين
ومن المجتمع ، الا ان امرهم النهائي ظل يرسف في حدود القصيدة العمودية
الطللية والتعريض من ثمة على الموضوع الخاص وارتياحه وفقاً لسنة مأثورة .
وذلك يعني ان مستوى المعاناة الشعورية وقدرة الشعور على افتراع المظاهر او
الحلول في قلبها ظلت مستقرة في مستواها الأدنى وحين يتعرض شاعرهم
لوصف فان المعاني والتشابه القديمة كانت تحضر عليه فيداعبها ويخرجها
تخريجاً مستفاداً من واقع المعنى القديم . وطبيعة الصورة لم تتغير ولم تشخص في
شعرهم الصورة الغيبية الاخرى التي ترى ما لا يرى وتستحضر البعد الآخر
من الوجود . لا شك ان الاخلل مثلاً يظل يرتاد التجربة العسيرة وانه كان
يجري على مذهب زهير في تنقيح الشعر حتى انه انفق ثلاث سنوات في نظم
الرائية التي امتدح بها عبد الملك بن مروان والتي بايعه الخليفة اثرها على مملكة
الشعر . الا ان الاخلل لم يقدم التجربة الفنية ولم يتصل من النفس والحس بما
عجز عنه من تقدموه . لقد عمد الى بعض التراكيب والصور المنهوكَة ووقع
الايقاع الداخلي والتغم النفسي واشتق الالفاظ من نفسه ولونها بألوانها . الا
ان قصيدته ظلت تجري على العمود القديم في الوصف وفي استحضار المشاهد
الحسية والتفصيل فيها والحشد عليها مما كان مأثوراً فيمن سبقه . وفي شعر
جرير شَجَو وفي شعر الفرزدق قعقة وفيه تقصُّ والتماس ، الا ان هؤلاء
كلهم ومن اليهم كانوا يدورون على ذواتهم ويعودون الى النقطة التي انطلقوا
منها وظلت القصيدة بين ايديهم قصيدة جاهلية في بيئة اموية لها موضوعاتها
ومعانيها يتصرف بها هؤلاء على غرار الجاهليين . وحين تتلو قصيدة للاخلل
فان هالة النابغة تحضر عليك وكأنه يقيم في خاطره وينظم بقريحته وحتى الغزل
الماجن الذي برع فيه ابن ابي ربيعة كان قد استنفد في تجربة امرئ القيس

وسحيم عبد بني الحسحاس والشماع بن ضرار . ذاك ان التجربة الشعرية هي بطبيعتها تجربة تأملية . تأنف من العراك الداني المباشر والدفاع السياسي ومن المناسبة ومن الحجج والبيانات والردّ والرد الآخر عليه وتستصفي اللحظة الحارقة التي يرتفع فيها الانسان عن اديم المظاهر والاحداث ويتألف مع الحقائق الكونية والمشاعر العليا ويكون انفعاله من الروحانية بحيث تشف له المظاهر ويبصر في مادتها العمياء . ولقد كان الشعر الاموي يعارك ويشاغل وينقض القصيدة بقصيدة اخرى وكأنه كان يقيم الدليل ويسفه البيئة ويدافع ويرافع ولم يختل بداته ليبصر من خلالها اللحظة النهائية في مسار الكون . وهذه التأملية المتفتحة لا تعوض عنها المعرفة المغرقة بالانساب وايام العرب والقبائل ومثالبها كما هو قائم في معظم القصائد الاموية . نقول في ذلك أن غاية الشعر ظلت خارجية وانه انصرف عن غايته الفضلى وهي التأمل والتصوف في قلب الاشياء والانحلال في قلب الطبيعة والتنصت لحسها الخافت وانتضي كالسيف في القراع والترس التي يحتمى بها ، مما اضعف الصفة الفنية الملزمة له . واذا كان شعر ابن ابي ربيعة شعراً ترفيلاً ، فان الترفية تخصي التجربة الفنية وتحول الشعر الى نوع من اللهو بالمعاني والافصاف ومعظم ما ورد في شعر عمر يستطرف ويُنهي ، الا انه لا يثقف ولا يدع المرء ادنى الى نفسه والى الذات الكونية التي يقوم الشعر عليها . والشعر لا يسبغ قط السرد والرواية والوصف والتفصيل . واننا حين ننتهي من تلاوة احدى القصائد التي تنتمي الى هذا الشاعر نحس بأنها استخففتنا ، الا انها لم تلج بنا الى رؤيا جديدة للكون والنفس والانسان والطبيعة . لا شك ان عمر رقق العبارة الشعرية وكانت متجهمه كما قدمنا وعادت الالفاظ كالجواري الحسان . كثيرة النصيب والوشي . وفي ذلك العصر شرع العرب في الاقتفاء على اثر الاعاجم من الروم والفرس وكان المغنون يقدون الى الخواضر الفارسية والرومية للتضلع بالغناء وما اليه وكان شعر عمر يُغنى وكذلك شعر العذريين ، الا ان رقة العبارة وسهولة المعاني وصفاء الاديم وان كانت من مبتكرات العصر الا انها لم ترفع مستوى التجربة الفنية

ولم توغل بالانفعال ولم تحرره ولم تكشف من اسرار الوجود عوالمها المستغلقة. واذا كان ذو الرمة امعن في الوصف الصحراوي وتكرس لحبيبة واحدة فان معانيه كانت مستهلكة من قبل وليس له فيها الا الايقاع الذاتي والرؤيا الحسية الخاصة ولسنا نقع في شعره على ما لم نقع عليه قبلاً كما انه لم يرتد بنا في باطن النفس والطبيعة ولم يحسد الاطياف الحاربة في بعدها السحيق النائي .

ومع ذلك كله فلسنا نود ان نكون حاسمين ومتعسفين في هذا الشأن فنقول انه اذا كان التجديد في المعاني المستمدة من واقع البيئة في السياسة والمجتمع وحياة القبائل والاشخاص واذا كان التجديد يتمثل في الالتحام بواقع العصر السياسي والدفاع عن وجهة نظر فيه مقيدة بحدودها المكانية الزمانية ، ان كان التجديد يقتصر على تلك الحدود ، فان الشعر الاموي عرف قليلاً او كثيراً منه . واما اذا كان التجديد يقوم على الرؤيا الروحانية البعيدة والتغيير في بنية القصيدة وفي الموقف من الحضارة وفي معاناة الحالة الانسانية الماورائية واعادة النظر في الوجود وخلقه خلقاً جديداً ، فان الشعر الاموي يظل راسخاً في الحدود التي قيده بها الشعراء السابقون . ولا بد لنا من التأكيد بأن ما كان يجري على الفطرة والبراءة والدهشة امام معالم الوجود في الشعر الجاهلي وبالتجربة الذاتية والتعبير عن الواقع الشخصي ، ان ذلك كله ضمير وكشف في الشعر الاموي اذ بات الشعراء غالباً يستذكرون من ذاكرتهم ومن معرفتهم . وقد يطربنا ايقاع القصيدة والحساس الذي يهدر فيها وبعض الصور المستطرفة ، الا ان البعد الانفعالي العالي ومستوى التجسيد ان ذلك كله لم يتعد التجربة الجاهلية . ولقد وضع الدكتور شوقي ضيف كتاباً في مظاهر التجديد في الشعر الاموي وبدا متعبراً متضيقاً من موضوعه وبات يتحرى في كل اتجاه للعثور على مبررات التجديد ، فوجدتها في الموضوع وفي المعاني والتناقض وذو الرمة ومن اليه . الا انه قصر عن النظرة الفنية والجمالية النهائية التي تدع الشاعر اللاحق يردم الهوة بينه وبين الشاعر السابق ويتفوق عليه في بعد الرؤيا والمسافة النفسية وفي

عمق التحسس بمعضلة الوجود الدائمة . والتجربة الفنية هي تجربة داخلية تصدر عن ذاتها وعن التأمل ولا تتحرك بالبواعث الخارجية الآتية . واذا ما استعبدت لها ونظمت تحت وطأتها فان الانفعال المهووس يفقد الرؤيا ويتسفه بالمبالغات ويزري على القيم الاساسية والنهائية في الوجود . وانما آية التجديد ان يحيا الشاعر في قلب عصره ويتفاعل معه ويهتضم تجاربه ومشكلاته وان يتغذى من المعاناة والمهموم الانسانية وحين تحضر عليه اللحظة الشعرية ، فان هذه الالهة تكون قائمة في نفسه ومعدة للفعل والانهيار في الرؤى والصور التي يبدعها الشاعر .

وقد تكون تجربة الشعر الاموي تجربة مخضرة في معظمها وان كان الغناء قد اقتضى بعض الرومنسية والمقطوعات الخفيفة والقصيرة . وقد ظلت القافية متوحدة متشابهة في متن القصيدة وان كانت بعض الاوزان جزئت واستعمل منها الادنى الى النفس عن الاوزان الثقيلة ، الباهظة . ويكاد العصر الاموي لا ينتهي حتى تكون الثقافات الاجنبية قد فعلت فعلها في التجربة الشعرية ، وحين اطل العصر العباسي كانت النفوس قد افغمت بالتجارب التي تنقص في النفس وفي البعد الميتافيزيقي واولجته الى المعاناة فتكثفت الرؤيا ومال الشعر عن التقرير ، وان كانت المعاني القديمة ظلت تستعبده في بعض جوانبه .

الشعر وتطوره في العصر العباسي

عمت في ذلك العصر حالة من البدخ العميم ومن الترف حتى أدركت الشعراء والعلماء واللغويين وكثر الوشي والتنميق والترصيع وشاع التفنن في بناء الابنية وزخرفتها وعم اللهو والمجون مما هو مأثور في كتب التاريخ. الا ان المعادلة البلاغية وعمود الشعر اقاما على قدسيتهما ولم يفد العرب من التجربة الشعرية في الآداب الاخرى كما أفادوا من العلوم . ولعل العرب كانوا يرون ان شعرهم هو الارقى ، وان فضيلة الشعر مقصورة على العرب كما يقول

الملاحظ . والواقع ان النقد العربي تأثر بنظرية ارسطو في المحاكاة ، كما يبدو ذلك في كتاب ابن المعتز في البديع اذ أحصى مواضعه ومظاهره كما هي مأثورة في كتاب الشعر لارسطو .

الا ان ذلك جاء متأخراً واما التجربة الفاعلة والفعلية فانها لم تكد تتأثر بذلك الامر وظل العباسي يراود المعاني القديمة على بعض الاساليب الحديثة ، فيما تفرد آخرون بتجربة مميزة من واقع نفوسهم وارتيادهم الوجود ارتياداً داخلياً . ومن النقد من يحسب ان بشاراً كان هامة الشعراء المجددين وينمون اليه البديع الذي تفشى في الشعر العباسي حتى تعاضل وتعقد في تجربة ابي تمام . ومن ينظر في شعر بشار يجد انه وشحه ببعض التواشيح البديعية وان مظاهر الجناس طلعت عليه وكذلك الطباق كما انه عقد الاستعارة ، الا ان ذلك لم يجر لديه كذهب كلي حاسم عرف به . وفضيلة بشار لا تظهر في البديع بقدر ما تظهر في ترقيق عبارة الشعر الغزلي ، وفي مد ابعاد الصورة حيناً والالمام بالبعد الآخر الذي قصر عنه من سبقه . الا انه مع ذلك لم يدع امر الصورة يبدو علناً ويغدو ظاهرة واعية وانما هي لمحات وطرف وقبسات متفوقة يشاهد ما وراء الحس ويتقصى في البعد الذي لا يسيغه العقل التقريري . ذاك انه كان لذلك الشاعر عين عمياء فتفتت فيها التجارب الداخلية وكانت تتلمح له الرؤى الباطنية ، ويشاهد الانفعالات والمعاني بحدقة اخرى تنأى عن النظرة الحسية الباردة . فهو يقول في وصف جارية مثلاً :

وكانَ رجع حديثها قطع الرياض كسينا زهرا

ويقول في قصيدة اخرى :

وحديث كأنه قطع الروض وفيه البيضاء والصفراء

ويقول في وصف جارية اخرى :

وغادة سوداء لماعة كالماء في لين وفي طيب

فأنت لو نظرت في طبيعة هذه الصور لوجدت ان المعادلة الصورية تحولت وانها باتت داخلية وانها تخطت حدود العقل التقريري ، المتهاذن ، ورأت ما وراءه وانّ ما يسمع عاد يرى في لحظة متفوقة من اختلاط الحواس واحتلال احداها محل الاخرى . كيف شاهد بشار الحديث وقد طرق اذنه . كان بشار يحس بحاسة داخلية امتنع عنها من سبقه لان العقل لا يسبغ رؤية ما يسمع وكان الشعر العربي عقلياً في تجربته وما لا يسيغه العقل ويفهمه فهماً ، فانه كان يأنف منه غاية الانفة . ومن هذا القبيل فان الشعر العربي كان كلاسيكي المنحى وان كانت بعض تجاربه الطللية تصنف في باب الرومنسية . الا ان بشار لم يدأب هذا الدأب وفي ديوانه الخاشد لا تقع الا على طرف مجزوءة من هذه الصور وفيما دون ذلك فانه أقام على حدود التشبيه والاستعارة وقد تخطى بها أحياناً الحدود الاليفة كما في قوله :

إذا ما غضبنا غضبة مُضَرَّة هتكنا حجاب الشمس أو تُطِر الدما
وقد كانت الشمس ثمة استعارة الا ان مؤداها البعيد يفوق مستوى الاستعارة
ويتسم بنوع من المطلق والنهائية في التجربة . ولو أن بشاراً دأب على ذلك
الدأب وجرى فيه على مذهب لمثل شعره خط انعطاف في عمود الشعر العربي .
ومع ان بشاراً كان اعمى فانه مال عن التجربة الوجدية والشعور بالعاهة بين
يدي الحياة ولم يتجه في شعره شطر المعاناة الكونية والحرية والعدالة والمصير
والصيرورة بل انه اقام على الموضوعات التقليدية وكان حرياً به ان يعمق
معاناة العاهة وان يعبر عن ذلك في شعر رؤيوي بعيد المنال . وعوضاً عن ان
يميل بحقده على القدر والحياة والحكمة وان يتحرى في المضامين الداخلية
اجهض حقه على العرب في شعر كان بداية الشعبية بعد شعر اسماعيل بن
يسار . وبشار هو القائل :

أعاذلَ لا أنام على اقتسار ولا ألقى على مولى وجار
سأخبر فاخر الاعراب عني وعنه حين بارز للفخار

أنا ابن الأكرمين أباً وأماً
نغازي الدرملك المنقوط عزاً
ونركب في الفريد الى الندامى
أسرت وكم تقدم من أسير
إذا انقلب الزمان علا لعبد
ملكناكم فغطينا عليكم
أحين لبست بعد العري خزا
تفاخر يا ابن راعية وراعٍ
لعمري أبي لقد بدلت عيشاً
وكننت ، إذا ظمئت الى قراح
يربع بخطبة كسر الموالي
وتفضم هامة الجعل المصلى
وتدلج للقنافة تدريها
وتغبط شاوي الحرباء حتى
وتعدو في الكراء لنيل زاد
وفخرك بين يربوع وضب
مقام بيننا دنس علينا

تنازعني المرازب من طخار
ونشرب في اللجين وفي النضار
وفي الديباج للحرب الحبار
يزين وجهه عقد الاسار
وسفل البطاريق الكبار
ولم ننصبكم غرضاً لزار
ونادمت الكرام على العقار
بني الاحرار حسبك من خسار
بعيشك والامور الى مجاري
شركت الكلب في ولغ الاطار
وترقص للعصير وللسمار
ولا تعنى بدرّاج الديار
وينسيك المكارم صيد فار
تروح اليه من حب القطار
وليس بسيد القوم المكاري
على مثلي من الحدث الكبار
فليتك غائب في حرّ نار.

فبشار يتفاخر بأصالته وبأن بني قومه كانوا يأكلون الدرملك اي السميد
وانهم كانوا يشربون في كؤوس الفضة والذهب وانهم كانوا يرتدون الثياب
الفاخرة . لقد انقلب الزمان عليهم واعلى العبيد واستعبد البطارقة العظام . وكان
الدهر لم يصب بشاراً الا بزوال ملك بني قومه وعيناه اللتان تغشاهما اللحم
وهيته المقدعة بذاتها ، ان ذلك كله لم يضمنه ولم يحرك ثائرته عسلى معنى
الوجود وحكمته . وها انه يزري بالاعراب الذين اثروا بعد املاق وكان

واحدهم ابن راعية وراع وكان يشرب من الوحول مع الكلاب ويقضم لحم
الجمل والقنافذ ويصيد الفأر ويشوي الحرباء . والنزعة الشعوية بينة في ذلك
كله وهي نوع من التفاخر العنصري المحدود التجربة . والمعاناة اذا لم تتعرض
للقيم الانسانية الكلية تضمّر بالرغم من الاستعارات والكتابات النافذة التي
حفلت بها هذه الايات . والكتاية قد تنأى وتترك اقصى ما تدركه اي استعارة ،
اذا كانت مما يقتبس من الحس وله وقع خاص في النفس كما هي حال
الكتابات هنا . وكان حرياً بشار ان يفعل كابن الرومي والمتنبي فيما بعد ان
يهجو الوجود ذاته الذي يسلط العاهات على الانسان لعبودية الحواس بحيث
يكون لاحقاً بالآخرين ومعوزاً اليهم من طبيعة تكوينه . فأين هو عمى بشار
الخارجي من عمى أوديب الملك الذي يرمز الى لعنة القدر والى قصور الانسان
عن فهم اسرار الوجود وعلمه المتغرر . وموقف بشار الخارجي وانصرافه الى
المدح والهجاء والتكسب والى الاغراض الجزئية كالتغزل بامرأة مادية عابرة ،
ان ذلك كله يدلنا على ان الشعر العباسي لم يكن قد اهتمدى الى التجربة الشعرية
الخالصة والتي تسمو عن الافراد لترتفع الى ذروة المعاناة الوجودية . ولو ان
عمى بشار تحول الى عمى ميتافيزيقي او الى عمى وجودي لكان غدى شعره
وصرفه عن الموضوعات التي تستدرها المناسبة القائمة في متن لحظتها . لا شك
ان عمى بشار تنفس في شعره بصورة صماء ممن خلال ميله الى الهجاء
والاقلذاع ، الا انه اقام فيه على الحالة الفردية وبصورة عامة لا يمكننا القول
ان بشاراً كان صاحب مذهب فني خص به مثل زهير واوس بن حجر وابي
نواس فيما بعد .

ولقد طلع ابو نواس على الشعر العربي بدعوة جديدة تقول الى التعبير عن
البيئة القائمة والاشاحة عن البيئة الطللية القديمة وما يستتبعها . واراد للشاعر ان
يصف الرياض والحمارات والقصور والمعالم المستحدثة وكانت دعوته مشوبة

بالشعبوية الواضحة مما لا مجال للتدليل عليه لانه مبذول في متن ديوانه وفي كتب
الادب وانما نكتفي من ذلك بلفظة مبينة كقوله :

عاج الشقي على رسم يسائله . وعجت اسأل عن خمارة البلد
يبكي على ظلل الماضين من اسد لله درك قل لي من بنو اسد
ومن تميم ومن قيس ولفهما ليس الا عاريبُ عند الله من أحد
اما رأيت عيون الروض قد ظهرت والبستها الزراني نثره الأسد
دع ذا علمتك واشربها معتقة صفراء تفصل بين الروح والجسد .

الا ان دعوته كانت متصلة بالموضوع الخارجي وبالبيئة والتفاعل معها على
الفئة والحسن . والشعر الذي يتولد من الترف هو الشعر الخارجي الوصفي الذي
يعنى بالصورة لذاتها والمعنى لذاته ويتفنن في بدع القوافي والاوزان وما إليها .
واما الشعر الكبير فانه يتولد من الموقف النفسي والروحي الصامد ومن الرؤيا
الكلية والشاملة في متن الوجود . التجديد ينتج عن النظرة الجديدة الى الكون
والى فهم الانسان ومعاناته وتصديه للحتميات وموائيق العبودية والعاهة
والنقص . الانسان الذي يريد ان يعثر على انسانيته الكلية الحاسمة ولا يقف
عند الاعراض التي تتولد من مواقف الناس ومن الحياة الاجتماعية . والزراية
التي كان يسلطها على الاصل العربي تنفس فيها عن عقدة اصله اذ كان والده
ضائعاً وامه تدير خمارة . فالتجديد القائم في دعوته على البيئة المادية لا يصيب
قلب التجربة الشعرية ولا يغذيها . فالموضوع بحد ذاته لا قيمة له في الادب وانما
القيمة تتولد من الخلق والابداع وايثاق الموضوع الجزئي الخارجي بالتجربة
الكلية الداخلية . وما قصر عنه ابو نواس في دعوته الظاهرية تلك ألم به فعلاً
في شعره ، اذ ان عقدة الوجود كانت تتفاعل في نفسه وقد تنفس عنها بنوع
من الاتحاد الكلي ازاء القيم الدينية وكل قيمة ايجابية اخرى . فالخمارة التي
اقامها لم تكن خمارة لذة وشهوة على الطريقة الديونيزية وانما كانت غالباً

خمارة وجودية تنعى على الحياة باطلها ولا جدواها وعقم معتقداتها . فهو
يقول :

عاطني كأس سلوة عن آذان المؤذن..
عاطني الخمر جهرة والطنى وازننى

فخمرة أبي نواس تأثرت في نوع من التأثر بالمعاني والتشابه التي سلبت
عند الاخلل والاعشى قبله ومن اليهما ، الا انها تفردت باللعنة والسويداء
الوجوديين . فلم ترى طلب الشاعر الخمرة عن آذان المؤذن واقتضاها جهرة
واقضى اللواط والزنى . الخمرة كانت تحضر على خوانه والنديم الاكبر الذي
كان ينادمه عليها كان الله . وحين قنط من الايمان ومن العثور على يقين اغرق
وعيه في الخمرة كي يشيح به عن هاوية الرعب . واللواط والزنى والخمرة
الجهورية ان ذلك كله ليس سوى فعل تحدٍ إزاء القيم الاجتماعية والايجابيات
التي يخنع لها الآخرون. فالتجربة وجودية ميتافيزيقية في ظاهرها التقليدي فضلا
عن الالحادية الساذجة التي اراد بعض الرواة ان ينموها لابي نواس. ويقول ايضا:
اثن على الخمر بالآثما وسمها أحسن اسمائها

وكأنه ينمي اليها ما ينمى الى العزة الالهية وكأنها حلت محلها في يقينه العلمي
والعبي . فالتجربة تطورت ثمة من الداخل وبات الشاعر يتعرض لقضايا
الوجود الكبرى من التحامها في ذاته وليس من خلال الفقه الذهني البارد .
وابو نواس لا يثني على آلاء الخمرة ولا يسميها اجمل اسمائها، الا لأنه وجدها
الدواء الوحيد الناجع لقتل الوعي والتخدر عن لعنة العقل والحياة . وليس بين
شعراء الخمرة من يسطع في ذهنه وعي تام لوظيفة الخمرة في قتل الاحزان
والهموم :

صفراء لا تنزل الاحزان ساحتها لو مسها حجر مسته سراء
والصفة التقريرية الماثلة هنا تنزع عن الخمرة او توشك ان تنزع البعد الوجودي.
ومع ذلك فان الامام بقتلها للاحزان ينم عن شعور ابي نواس بتلك الاحزان

وانه حين يشرب الحمرة يحاول ان يصرعها . وتحول الحمرة في شعره الى حالة صوفية خالصة لانها مشت عبر الزمن منذ القدم وتخلصت من عاهات الدهر الذي يخني بالصبرورة والزوال وخلصت من طيبتها وماديتها وعادت روحاً صرفاً مشعاً متطهرة غابة التطهر :

كريمة اصغر ابائها ان نسبت كسرى وسابور
طوى عليها الدهر ايامه وعميت عنها المقادير
فلم تزل حتى اذا صار الى النصف بها الصير
جاءت كروح لم يقم جوهر لطفاً به او يحصه نور

ومن الين ان ابا نواس افاد من الفقه ومن الفلسفة معنى الجوهر واللطافة حتى انها تأنف من النور لانه على شفافته كثيف بالنسبة اليها ، انها روح خالصة قائمة بذاتها . فأين هذا التخريج الصوفي الداخلي من الحمرة الجاهلية التي كانت تعتلج في الاحتشاء اعتلاج الغريزة . وها ان حمرة ابي نواس باتت تعتلج ثمة في ضميره ووجدانه . وليس المهم في ذلك موضوع الحمرة بذاتها ، وانما المهم ان الشاعر عبر من خلالها عن حنينه الى المطلق النهائي والى التحرر الكامل من عاهات الضرورة والحتمية في الوجود . الحمرة هي ابو نواس كما لو كان قادراً ان يصرع الزمن الذي يصرعه وان يتحرر من المادة ومن طيبته الموبوءة الكثيفة ويغدو وقد عائق الحرية الكلية والمطلقة .

ويقول الشاعر في مظان اخرى :

استقيها سلافة سبقت خلق آدمها
فهي كانت ولم يكن ما خلا الارض والسما
رأت الدهر ناشئاً وكبيراً مهرمها
فهي روح مخلص فارق اللحم والدمها .

ولا شك ان التجربة ما زالت تعبر عن ذاتها من خلال المعاني وان كانت

قصية ، الا ان المهم في ذلك ان العباسي بات يراود المطلق من خلال تجربته ويتلمس الحرية النهائية وكان الشاعر العربي منشغلاً ابدأً بقضاياها الخاصة به . ولو قدر لأبي نواس ان يتفرغ لمثل هذه التجارب ولبشار ان يتخصص في الصورة الغيبية المستمدة مما وراء العقل لانتعطف الشعر في الاتجاه الداخلي المبدع وقدرت له الابداعية التي عرفها الشعراء المعاصرون اخيراً .

ولو نظرنا في طبيعة النقد الذي جرى في العصر العباسي والنقد النظري يمد التجربة الشعرية ويوجهها ، لوجدنا ان ذلك النقد بات يصنف في كعب وانه عرف النظرية المتلاحقة التي تحاول ان تنتظم العملية الفنية كلها .

ولقد كان ابن سلام الجهمي من اوائل الذين وضعوا كتباً في هذا الشأن في كتابه طبقات الشعراء وفيه يقر بفضيلة الذوق ، الا انه يشترط له الدربة والممارسة والتثقيف . فليس كل ذوق بصالح للتقييم الفني وانما هناك شروط اخرى تضاف اليه . وهو يذكر في ذلك قصة جرت لاحدهم مع خلف الاحمر : « قال قائل لخلف الاحمر اذا سمعت انا بالشعر واستحسنته ، فما ابالي ما قلت فيه انت واصحابك . فقال له اذا اخذت انت درهماً فاستحسنته فقال لك الصراف انه رديء هل ينفعك استحسانك له » . ويضيف : للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان . ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت ، لا يعرف بصفة او وزن دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم ، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها . ومنه البصر بغريب النخل والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده وتشابه لونه ومسه وزرعه ، حتى يضاف كل صنف الى بلده الذي خرج منه .. وكذلك بصر الرقيق فتوصف الجارية فيقال ناصعة اللون ، جيدة الشطب ، نقية الثغر ، حسنة العين والانف ، جيدة

النهود ، ظريفة اللسان ، واردة الشعر ، فتكون بهذه الصفة بمائة دينار ، لا يجد واصفها مزيداً على هذه الصفة . ان كثرة الممارسة لتعدي على العلم . »

وهذه النظرية النقدية تمكن للشعر بخاصة ذاتية ، فهو لا يسلس قياده لكل امرئ يطالعه وانما تقتضي للمطالع دربة كبرى وممارسة ليكون مختصاً بشأنه ، عالماً فيه ، فيكون رأيه مصيباً وعادلاً . وقضية الذوق مقررة في النقد ، ذاك ان الشعر وان نُسّر وشرّح ، فان الشارح يقبض منه على الاقل مما ينطوي عليه ويبارح الاهم . ويظل الناقد يحس بأنه لا طاقة له على الاحاطة بالمعنى احاطة كلية ، فكأنه يتذوقه ويعانيه بقدر ما يفهمه او بما يفوق ذلك . فالشعر لا يؤخذ بالعقل بل بالنفس ذاتها ، انه نوع من اليقين المقنع الذي تخضع له النفس وتوقن به دون دليل او بينة . الا ان اي ذوق لا يفلح في هذا الامر ، قد يكون الذوق ضرباً من الطرب والهوس والأخذ بالقيم الخارجية والبهارج والدوي ، فيغفل صاحبه عندئذ عن القيمة الداخلية الرقيقة التي تلازم الآثار الفنية الكبرى . والدربة النقدية تغدو كملكة في النفس لها ما يشبه العصمة وهي لا تفسر بتفسير ولا تقرر بتقرير ومهما الحق بها الناقد من تفسيرات والحف فان الحكم النهائي يظل ذوقياً كيقيّن حاسم .

ويميل ابن سلام الى معضلة خارجية في تحقيق النصوص وكان العرب قد تداولوا الشعر مشافهة وشغلوا عنه كما يقول بالجهاد « وغزو الفرس والروم . فلما كثر الاسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالامصار ، وأحبوا رواية الشعر ، فلم يثلوا الى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك فحفظوا الاقل وذهب عنهم الاكثر . ولما راجعت العرب رواية الشعر وذكر ايامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شغرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وأرادوا ان يلحقوا بمن له الوقائع والاشعار فنحلوا على ألسنة شعرائهم . ثم كان الرواة فزادوا في الاشعار . وليس يشكل على اهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولدون . »

وخاض طه حسين في هذا الامر بكتاب معروف وقامت حوله ردود كثيرة وانما المهم في ذلك ان النص الشعري لم يوف الينا غالباً على رواية واحدة وثمة اضافات او عاهات لا سبيل الى تحقيقها وعلى الناقد ان يتحذر من ذلك دون ان يذهب فيه كل مذهب وينصرف اليه انصرافاً كلياً . فقيمة الشعر في ذاته وقيمة النقد في التحري عن القيم الثابتة ومدى الابداع في ذلك الشعر . ويفسر ابن سلام الظواهر الادبية بواقع البيئة والمجتمع ويقول بصدد شعراء القرى معللاً قلة الشعر في مكة وعمان بأن الشعر يذكو وينتشر بالحروب ولم يكن في تلك القرى حروب تؤثر . ومثل هذا الرأي يبدو صائباً في جزء يسير منه فالحروب تذكي شعر المناسبات والنقائض وربما المفاخر ، الا انها لا تذكي الشعر الوجداني والوجداني الكبير الذي غايته في ذاته والذي يصدر عن ذاته ودون مناسبة خارجية . وربما اعوزت شعر الحروب الجمالية المتأنية والصنعة والتثقيف . الا ان ابن سلام لم يغفل عن تأثير البيئة الحضرية في واقع الشعر ، فهو يرقّ برقتها ويعذوذب . ويقول في عدي بن زيد « انه كان يسكن الحيرة ويراکز الريف فلان لسانه وسهل منطقه فحمل عليه شيء كثير وتخلبصه شديد » . والمهم في ذلك ان ابن سلام اكتشف الصلة الحميمة بين اللغة والبيئة وواقع النفس . فليست الالفاظ الا ابنة النفس ، انها تفيض عنها وتتطبع بطباعها . فمتى اخشوشنت النفس وقست واقامت على شظف وفقر خشنت الفاظها وعبرت عن نفسها باللفظ الكبير المتعاضل الذي يستجيب جرسه فضلاً عن معناه لخشونة النفس وحزوتها . وعدي بن زيد العبادي كان ممن رقت الحضارة نفوسهم وعرف الترف والنعيم وكان له مجلس على الشراب يكسوه بالزهر ويهرق فيه الطيب وهذه الايقاعات كانت حرية ان تصب في نفسه وترهفها وان تدعها تتخير اللفظة المهموسة الناعمة كما في قوله :

بَكَرَ العاذِلُون في وضع الصبح يقولون لي اما تستيق
ويلومون فيك يسا ابنة عبدالله والتلب عندكم موثوق

ودعوا بالصبح يوماً فجاءت قينة في يمينها إبريت
قدمته على عقار كعين الديك صرف صفى زلاله الراووق
مرة قبل مزجها فاذا ما مزجت لذت طعمها ممن يذوق
وطفا فوقها فمماقيع كالياقوت حمر يثيرها التصفيق
ثم كان المزاج ماء سحاب لا صدى آجن ولا مطروق

وتبعاً لنظرية ابن سلام فإن رقة هذه التعابير متأتية من رقة البيئة والترف ورهافة النفس . وعبر النغم القائم على الوزن والقافية ثمة نغم داخلي مهموس متضوع من النفس ذاتها . انه النغم الابداعي الذي يعجز الوزن عن اقامته وابداعه . والشعور المائل ثمة تولد من لطافة النفس ومن تحسسها بروح الحروف وما اليها حتى ان هذه القصيدة لتبدو كالطائر الغريب بين اسراب القصاصد الجاهلية . والمذاهب النقدية المعاصرة تمارس تحليلاً عميقاً لشأن اللغة ويخيل اليها ان اللغة في الفاظها وتراكيبها مبذولة للناس كلهم وهم يتخيرون منها اللفظة على حروف معينة وفقاً لطبيعة انفعالهم ، وقوة حواسهم ومن الصلة الشعرية والنعمة الحميمة التي تنشأ بين النفس واللفظ . والشغرى كانت الفاظه ابنة نفسه الشظفة وامرؤ القيس توسل للتجربة الفاظها العميقة الدلالة في وصف السيل اذ قال انه يكب على الاذقان دريح الكنهيل . ولفظة يكب فضلاً عن الاذقان والكنهيل هذه كلها تمثل المعنى من خلال حروفها . وثمة قوم يغالون في ذلك ويحسبون انه لا خلق الا من خلال اللغة ، وان قيمة جبران مثلاً قامت على تحسسه العميق بروح الالفاظ بحيث انه اخرج منها اوتاراً كانت صامتة من قبل وكانت موقعة على اللفظة وعلى النفس في آن معاً .

واما أسس المفاضلة التي اقامها بين الشعراء فجاءت كما يلي :

كثرة شعر الشاعر أولاً وتعدد اغراضه ثانياً وجودته ثالثاً . وانا لرى في ذلك مقياساً باطلاً لان الشعر يقاس بنفسه ولا يقاس بالعدد وتعدد الاغراض . والحكم الذي سلطه عليه هو حكم عقلي لا يسيغه الفن .

ثم طرأ على ساح النقد ابن قتيبة ومساواته بين القديم والحديث على ان يكون المعيار الجودة وقدامة بن جعفر في مذهبه العقلي الذي يجعل الشعر كلاماً موزوناً مقفى وابن المعتز في البديع حيث ميز خصائصه في الاستعارة والجناس والطباق ورد الاعجاز وما الى ذلك والجرجاني في نظرية الخيال وابن الاثير والالفاظ ، كما ان كثيراً من النظرات النقدية تخللت كتب الجاحظ . الا ان النقد ذاك لم يكن ذا فعالية تؤثر في الشعر ذاته ، اذ كان يعقب آثار الشعراء بزمان كوساطة الامدي بين البحتري وابي تمام والنقد الذي كتب في الحصومة حول المتنبي .

واما الشعر العباسي ذاته فقد كان يصدر عن تجربة الشاعر نفسه وعن طبائعه النفسية ، البحتري يطبعه ببداءته وتوَهله امام المظاهر و ابو تمام بالمعادلة البديعية المتعاطلة والتعليل العقلي ، وكأن التجربة اداة برهانية وابن الرومي يصف فيه ويفصل ويلب المعنى حتى يمينته والمتنبي ينفضه بعنجهيته وناسوته الكبير الذي كان يريد ان يذل به حتى القدر . واما الشعر المعاصر فانه كان قد مر بمرحلة مخضرمة مع شوقي وحافظ ابراهيم والرصافي والبارودي قبلاً ثم ولجت عليه النظريات الاوروبية كالرومنسية والرمزية والسريالية وبات الشعر الحديث يكتب باللغة العربية على نماذج مقتبسة من الغرب . الا انه تميز بعمق التجربة وجديتها وروحانيتها وميتافيزيقيتها والكشف النفسي السحيق من خلال الصورة التي اوشكت ان تنبت صلتها بواقع الصورة القديمة . كما ان بناء القصيدة تعدل ووزعت الاوزان وقامت نظرية التفعيلة الواحدة وربما القصيدة المنشورة . الا ان اهم ما يميزه انه يحاول ان يعيد بناء الانسان من الداخل بالرؤيا والتصوف والحلول في قلب العناصر والمظاهر .

ومهما يكن فان الشعر حط رحاله في ساح العصر العباسي وقد تهرم وتناقل واعيت عليه حيلة الابداع واستقرت معانيه وموضوعاته ، فعمد الشاعر العباسي الى التجديد او الى وهمه بأسلوبين متقاربين متباعدين : اسلوب البديع

واسلوب التعقيد والتوليد في المعاني ، الاول يتصل بالشكل والثاني بالمضمون .
والبديع له اسباب عديدة في اصل نشأته وتنوعت عليه الاقوال ، الا ان الباعث
الاجدى والاجدر يظل الترف الحضاري ومجتمع الوشي والتفويف والتنميق
والزخرفة . وكما ان العباسي زخرف ثوبه وداخل عليه الالوان والاصباغ
ونوعه وسماه بالأسماء الكثيرة ، وكما انه مازج طعامه وادخل نوعاً على نوع
وولد نوعاً آخر ، وكما انه أنيف من الخيمة والمنزل اليسير الى القصر المنيف
والبرك والحدائق وما الى ذلك ، فانه انثنى عبر شعره الى مثل ذلك التنميق
والتنسيق والوشي والزخرفة ، فوشح الالفاظ بالحناس وزاوج وعارض بينها
بالطباق وتفرغ للتأمل بالمعاني ، وكأنها اداة داخلية خارجية وجعل يمازجها
بعضاً ببعض ، كما مازج الاشكال والالوان وولد منها ما حسبه معاني جديدة .
وعصور الترف المادي تحول الشعر الى اداة لهُوَ وزخرفة ، الا ان ضمير
العصر كان يعاني ازمة اخرى ممضة من التعاطي بين الفلسفة والدين . وكان
المسلمون الاول قد اخلوا الدين مأخذاً فطرياً ، ولم ينظروا فيه من ناحية العقل
وسلموا امرهم اليه وظلت نفوسهم ابنة البداوة النسيبة وان كان معظمهم قد نعيم
بترف الحضارة . كان الاموي يقف من الثراء الحديد ومن الطرف المستحدثة
موقف الدهشة ، ولم تكد تأخذ عليه وجدانه العميق وتدعه يقف منها موقفاً
جلدياً ليقمّمها ويرنو اليها بحدقة الزمن المحيل . وحين وافى العصر العباسي
كان العقل قد عرف الاستقرار والتأمل وتفرغ لاقسامه الاسس والمبادئ
وتجريد الاصول وتفهم الكون بعد ان كان يعايشه ويعانيه . واذا كانت الفلسفة
قد بُعِثَتْ في ذلك العصر ببواعث متعددة ، فان اهمها ليست الترجمات التي
قام بها المسلمون ، وان كانت ذات شأن وانما المهم ان العقل العربي بات
قادراً على التجريد والتعميم والنهوض من الجزئيات الى الكليات وبات في
مرحلة الفنون الثرية التي تعزل بين النفس والوجود وتستفي عليه وتنظر فيه
وتقيمه بمعايير شبه علمية .

قامت الترجمات في مرحلة اولى على الجهد الذاتي ثم انها انتظمت في عهد المأمون في بيت الحكمة وكتب الفلسفة تؤسس لهذه الحركة ببواعث متباينة وانما المهم ان الترجمات استجابت لحاجة حضارية ونفسية في القوم ، لانهم كانوا قد انتهوا الى مرحلة يواجهون فيها الكسوف من خلال الفهم النظري التجريدي بعد ان اغرقوا فيه بالحسية والمادية .

نقول ان العصر الذهبي للشعر كان العصر الجاهلي لان النفس كانت فيه شبه متحدة بالكون ، لا تضيئها الافكار التجريدية ولا تنظر اليه بروح علمية ، وانما هي حالة اشبه ما تكون بالاسطورة او الميثوس كما يقول الاغريق ، حالة مترجحة بين الانفعال والخيال والعقل وحالة مسن البكارة في التعاطف والاحساس ، بحيث ان الشاعر كان اذا عبر او شبه او استعار انما نحس معه بنداوة احساسه وبكارتته . وفي العصر الاموي مالت التجربة الى بعض التعقل من الاستقرار النسبي الا ان الشعراء ظلوا يقيمون من التقليد والمحاذاة في خاطر العصر الجاهلي وفي ذهنيته وينقلون عن عوالمه الظاهرة والمتعفية . وعندما هم الاموي ان ينظر في واقع عصره ، فانه التحم فيه بالاهاجي الفردية والنقائص الذاتية ، ولم يَرْنُ الى مشكلة الكون ككل عام . الا ان الامر تباين حين واجه العباسيون التعقيد الاجتماعي والحضاري وتمرد عقلهم وصلف وبارات يرفض اخذ الحقائق بالايمان المنزل والانفعال واليقين الفطري ، كما هو شأن البدائيين الانفعاليين . وهكذا تواجه العقل والنقل في ذلك العصر وقامت الفرق التي اخضعت الدين للعقل والفلسفة ، ونظرت فيه من خلال المشكلات المنطقية والفلسفية والقضايا اللاهوتية التي شغلت سائر الاديان وبخاصة المسيحية التي محصت وتقصت في الصفات الالهية وامعنت فيها وجادلت ولم تقف عند حد تخلص فيه الى اليقين . وهكذا انتشر الجدل والخصام حول صاحب الكبيرة وهل انه مخلد في النار ام ان الله قمين ان يعفو عنه . وصاحب الكبيرة هو الذي عصا الدين في احد اركانه وكان يحسب انه

سوف يصلى في نار جهنم ابد الدهر . الا ان النظر العقلي بيّن ان امر الحكم على العصي ليس باليسر الذي تولاه فيه الاقدمون وان الحكم بالنار الابدية يقتضي من الانسان ان يكون صادراً في افعاله عن الحرية والاختيار واذا ما كان مسيراً وحكم عليه بالنار الدائمة السعير ، فان الحاكم اي الله يكون ظالماً . وامر حرية الانسان ساقهم الى البحث في امر العدالة الالهية وهل ان الله هو عادل ام ظالم . ولكي يكون الله عادلاً ينبغي ان يكون الانسان حراً . وكيف يكون الانسان حراً والله كما تقول الكتب يعلم كل شيء بعلم قديم وعلمه لا يتغير . وما دام يعلم صيرورة الانسان عبر الزمن وما سوف يقترف وما سوف يكتسب ، فان علم الله يدع المرء مسيراً اذ لا قبل له بأن يغير فيما علمه الله قبلاً . وهكذا كانت تدور تلك الدوامة اللاهوتية الفقهية وعاد الدين معها مادة للجدل بعد ان كان مادة للعبادة والاجسام هل ان الانسان يبعث بجسده ام انه يبعث بعثاً روحياً بدون جسد . والخلاف حول ذلك عسير والجنة هل هي جنة تجري من دونها الانهار فعلاً ام انها جنة روحية والصفات الحسية هي مادة للتأويل النفسي . وصفات الله هل هي قديمة والقرآن الذي هو كلامه هل انه قديم ام مستحدث وقد شجر النزاع الدامي حول قدم القرآن وخلقه وكان المأمون يقطع الاعناق على هذه العقيدة وكل من انكر خلف القرآن اتهم بالزندقة واهدر دمه .

ومرحلة الجدل الكلامي تلك توسطت بين العالم الشعري الذي عرفه الاسبقون والعالم الفلسفي المحض الذي صال وجال فيه الفارابي وابن رشد والغزالي ومن اليهم . وذاك كله شبيه بعصر المسرحية الاغريقية الذي توسط بين عصر الاسطورة وعصر الفلسفة الارسطوية وما اليها . وكما ان الفلسفة الاغريقية الخالصة الواعية لذاتها والموقية الى اوجها عفت على المسرح الاغريقي والشعر الاغريقي كذلك فان عصر الفلسفة العربية المحض اوشك ان

يعني على الشعر ، الا في بعض قممه الطارئة. واثر المتنبي سقط الشعر في هاوية التقليد ورسف في قيوده ومال الى التصنيف الذهني حتى ان الاستعارات والتشابه عادت كأرقام موات تحفظ في الذاكرة وتتلّى في صنعة مقبلة مشؤومة . فالعصر العباسي كان عصراً يتخالّج بين العقل الفلسفي والنقل الديني والمعاناة الوجودية والوجدانية لازمات الوجود . ومن هذا التناقض والتلاحم كانت تنشأ المذاهب الفنية والتجارب الكبرى والصغرى .

ولقد كان بشار عالماً من علماء الكلام وكان للجاحظ مذهبه الكلامي واما ابو نواس فانه تمرس بالكلام في معاناته الشعرية وحوّل المعادلة الكلامية الى معاناة فنية من خلال اليقين الفني الذي اخلد اليه او من خلال الاتحاد العام الذي خاض فيه . وليست قصيدته الحميرية الا نموذجاً للهموم والطباع العباسية . ففيها الوصف الذي يستعيد فيه القديم ويخرجه تخريجاً جديداً وفيها المتعة الذاتية الفزيولوجية كما تلمظت في جوف الاعشى وفيه القصص الحميري الذي تهتك فيه بالنظام العام والايجابية المثلى وفيه الحضور الديني الممض بين العقل الذي يريد ان يفهم ويتقصى وان يقبض على الحقيقة قبض اليقين وبين الحقيقة الدينية التي هي حقيقة ايمانية لا تطلها البيئة مهما اوغلت فيها . ومن بين التجاذب حول اليقين الاخير ، فان ابا نواس تردى ونزل في ساح الهذر والهزل والتهتك معلناً عجز العقل عن الايمان او عجزه عن التآلف مع الايمان وفقاً للسنّة الدينية . وكنا قد قدمنا حديثاً عن ذلك وبيننا ان ابا نواس ينسب الى الحمرة صفات العزة الالهية وانه حولها الى خمرة صوفية خالصة ، وجعلها روحاً صافية ، تأنف من الامتزاج حتى بالنور . وذلك كله من تأثير الجدل الفلسفي . فهو اذ يقول :

رقت عن الماء حتى ما يلائمها لطافةً وجفا عن شكلها الماء
فلو مَزَجْتَ بها نوراً لمازجها حتى تولدَ أنوارٌ وأضواء .
حين يقول ذلك ندرك ان ابا نواس يتولى الحمرة في امرٍ جلبيّ دينيٍّ هو

امر لطافة الجواهر والارواح والتعامل بينها . فهذان بيتان عباسيان خالصان
لأنهما مستمدان من القلق الوجودي العباسي ومن اللعنة الوجودية التي انتهكت
العصر ومزقت الوجدان المعاصر إرباً إرباً . وهو يقول مازحاً متهتكاً :

وَضَعِ الزَّقَّ جَانِباً ومع الزَّقَّ مَصْحَقاً
واحسُ من ذا ثلاثة واتلُ من ذاك أحرفاً
شَرُّ هذا بخير ذَا فإذا اللهُ قَدُّ عَفَا .

وهذه المجانة التي طالما تَنَدَّرَ بها معاصروه ومعاصرونا ، ليست مجانة قط
إلا في ظاهرها الارعن الباطل وأما ضميرها ، فهو ضمير مكفهر ملعون من
الداخل اذ كان الشاعر يجلس الى مائدة الشراب ويحضر عليه الدين في نواحيه
وزواجره ، وهو لا يفلح في ادراك اليقين فيخرجه تخريجاً هزلياً دامياً . وكَلِمُ
تُرى حاول الشاعر أن يُقَيِّ على احتساء الحمرة تلك الفتوى . انه لم يكن
يقنع الآخرين بقدر ما كان يقنع ذاته ويخدر وعيه ونكده . والايات الثلاثة
تلك تحتوي على قضية جدلية قائمة بذاتها . ويقول ابو نؤاس :

وقائلٍ هل تريدُ الحَجَّ . قلتُ بلى اذا فَنَيْتُ لِدَاتُ بَغْدَادِ

وانما ذلك يطلعنا على نزعة ديونيزية تؤلِّه اللذة لذاتها ، على انها اليقين الاول
والاخير وتسفُّه الدين واركانه ، اذ كان الحج ركناً من اركانه .

الا ان للفلسفة تأثيراً آخر أعمق من ذلك لأنها تسربت في روحها الى اسلوب
القصيدة والى الموقف الذي يقفه الشاعر من الاشياء ومن الاحياء . فهذا ابو
تمام وكان من مثقفي عصره في الفلسفة والشعر وقد اختار منه اختيارات عديدة
اهمها كتاب « الحماسة » المعروف باسمه وقد أسَّس للبديع الذي سوف

نتصدي له في حينه ، وانما يهيمنا الآن البحث في تأثير الفلسفة المباشر والمضمّر في شعره وموقفه من الرؤيا التي كان يُمثّل بها الاشياء . فهو حين رنا الى الربيع لم يقف منه موقف المعاني والمندھش وحسب وانما اتخذ كعادة للنقاش والجلد والبيّنة وحاول أن يلج الى سرّه وان يفسّره عبر الصور والمعاني .

يقول في وصف الربيع :

رَقَّتْ حواشي الدهر، فهي تُمرِّمُ غدا الثرى ، في حِلْيِهِ يتكسّرُ
نَزَلَتْ مقدّمةُ المصيفِ حميدةً ، ويدُ الشتاءِ جديدةٌ لا تُكفّرُ ؛
لولا الذي غرسَ الشتاءُ بكفّه ، قاسى المصيفُ هشاماً لا تثيرُ .
مطرٌ يذوبُ الصحوُ منه ، وبعده صحوٌ يكادُ من الغصارة ، يَقْطُرُ
غَيْثَانِ : فالأنواءُ غيثٌ ظاهرٌ لك وجهُهُ والصحوُ غيثٌ مُضمّرُ
أو ساطعٌ في حُمرةٍ فكأنما يدنو إليه ، من الهواء ، مُعَصْفَرُ
صَبْنُ الَّذِي ، لولا بدائعُ لُطفه ، ما عادَ اصفرَ ، بعد إذ هو أخضرُ .

ان النزعة الفلسفية تظهر وتُضمّر عبر هذه الايات مما سوف نبين عليه .
الا ان ذلك لا يعني ان القصيدة كلها كانت تنتمي الى القضايا الجدلية والتفسيرية . في البيت الاول تظهر عبقرية ابي تمام حين تصفو له اللحظة الشعرية ويزول العكر من ذائقته المكتظة بالأفكار الراحية والنظريات وما اليها . ولقد وفق في تمثيل الدهر وكان الجاهلي يعجز عن ذلك لانه يقف عند حدود الحسيات والدهر من المعاني التي تُفهم ولا تُرى . الا ان ابا تمام في قدرته على التجسيد والتجريد ابصر الدهر ببصره ، فإذا هو وكأنه انسان يتختر بثوبه الكاسي الوشي والتنميق . وقد يكون ذلك من فضيلة العقل العباسي الذي باشر الافكار والتحم معها حتى انه بات من سيطرة العقل قادراً ان يمثّل الاشياء حين يمجّته الخيال الرائي والانفعال المبدع . والشوي ، انه هو ايضاً مستمدٌ من واقع البيئة العباسية ، الا انها البيئة الاجتماعية والحضرية والرفية.

وكما كان العباسي يتفرغ من الترف للوشي والتنميق ، ولا يرتدي الملاعة المباشرة ، فانه بات الآن قادراً ان يتمثل الدهر من التأمل والتفرغ لمراودة الافكار ، بعد ان خَبَرَ التجريد الفلسفي والذي حين يتزاوج والانفعال يُبدع مثل تلك الصور . ولقد كان الدهر ، أبداً ، عدو الشاعر او الانسان العربي ، ويكاد لا يحسن الظن به ولا يشير اليه الا في باب اللعنة والتسفيه . الا ان الربيع خَيْرُهُ عميم ، انه يعمُ الوجود كله وما اليه حتى ان الدهر ذاته الذي اقام منذ التقدّم على رعونته وصلفه وعداوته ، ان الدهر ذاته تأثّر وانفعل بالربيع وارتنى له الحلة الموشاة المنمّقة . ففي الربيع حالة من التألف والنشوة بين يَدَيّ الوجود بل ان الوجود كله اكتمل بين يديه . وكما ان الدهر رمز الى كل ما هو معنوي وقدرتي في الحياة ، فان الارض ترمز الى كل ما هو مادي . والارض ذاتها ارتدت مثل ارتداء الدهر وجعلت تمايل وتثنّى في حليها . وكأنها المرأة الشغوف الميّادة . الا ان عبقرية ابي تمام سرعان ما يعترها العكر والنكد وتطراً عليها النزعة التفسيرية والتعليلية المستمدة من واقع الفلسفة الذي تسرب الى النفوس من شيوعه وتذيعه في العصر .

رقة حواشي الدهر كانت نوعاً من الرؤيا التي استحضّر بها المعنى القصي النائي . والوشي والنج في نفس ابي تمام وقد عثر فيه على حالة من السمو حتى ليعانق بها الانسان المطلق . الوشي يؤكد على ان الحياة تحررت من عاهاتها ومن الحاجات والضرورات ، وباتت تزخرف وتلهو بدلاً من ان تنصرف الى كسب الرزق المباشر . والوشي هو خاصة من خصائص الانسان وفيه يتحقق فعل الحرية الفعلي ومن خلاله لا يعود الانسان يرتدي الرداء لحاجة اليه ، كما كان شأنه في احوال القسّر والحرّ ، وانما هو ارتقى عن ذلك المنزع البدائي الاول حيث كان مخذولاً تحت وطأة الحتمية والضرورة وبات الآن يتمجد باللون واللون الآخر ، لقد انتصر على الوجود . لا شك انه نوع من الانتصار الآتي المتخيّل والموهوم ، الا انه يظل في اصل الحضارات وخاصة المادية منها .

فالإنسان بحاجة للجلوس على كرسي . وتلك حالة من احوال الضرورة . الا انه في المرحلة الاخرى لا يرضى بأن يقيم على كرسي شائع ، وانما يمعن في زخرفته وتوشيته ، ليغلو أداة زينة ، وليس وحسب أداة جلوس . ولذلك يتمثل به الحلم في مظان اخرى والحلم كالوشي تعبّر عن ترف النفس ونأياها عن مرحلة العنف والضرورة وان المرء بات يمارس الانضباط وفعل الحرية . يقول في احدى مدائحه :

رقيقُ حَواشيِ الحُلُم لو انَّ حلمَه بكفَّيكَ ما مارَيْتُ في أَنّه بُردُ
فالحلم الذي يرمز الى التسيّر الذاتي والارادة في الفعل ، ان ذلك الحلم له وشي مترف منمّق . والحلم والوشي كلاهما من فعل الرقي والسمو والارتفاع عن اديم الغريزة والحاجة والبهيمية . وانما نوّهنا بذلك لنبيّن على ان الشاعر هو في احوال صفائه الابداعي انما يمارس الرؤيا وتنزّل عليه الحقائق في اقصى حدودها دون ان يعيها وهو يتفهمها في النقد الذي يجلوها لذاتها وللقارئ وللشاعر جميعاً .

واما الثرى الذي يتكسر ويثنى ، فانه منقول عن واقع المرأة العباسية المنعّمة ، المترفة ، والتي كافت ترتدي اهبى الحلل وتثنى وتنعطف في مشيتها ، لانها عادت أداة زينة وجمال وترف ، بعد ان كانت امرأة معوزة ، تمضي للعمل في سبيل الكسب . واذا كان الدهر معنوياً فان المرأة المترتبة عبر الوشاح الموشى ، انما ترمز الى اقبال الحياة وتفاؤلها .

الا ان الوعي الفلسفي والتفسير الذهني سرعان ما يطغيان على الشاعر فاذا هو يقرر ويفسر . وها انه يقول ان الربيع هو مقدمة للصيف . وقد رسفت به التحليلية الفلسفية او العلمية الى الحضيض واستفّ الحقائق السفلية المستهلكة او المستهلكة . وكيف لا يعف الشاعر عن مثل هذه الحماسة ومن يجهل ان الربيع

هو مقدمة الصيف . كانت الفلسفة ذات نزعة تفسيرية ، والشاعر ارتهن لها فتسللت الى شعره وقد كان الشعر ابدآ تقيض الفهم والتعليل والتفسير والتقرير . الا ان الامر يتضاعف اذ يتمادى في التوفيق بين الفصول ، وكأنه عالم من علماء الكلام . الربيع حميد لانه مقدمة للصيف والشتاء له فضل لا يُنكر . تلك مقدمة او انها مقولة من المقولات وعلى الشاعر ان يثبتها او ان يدحضها بالبينة وسرعان ما ألمّ بها في البيت اللاحق اذ قال :

لَوْلا الَّذِي غَرَسَ الشَّتَاءَ بِكَفِّهِ قَاسَى الْمَصِيفُ هَشَاءً لَا تُثْمِرُ .

فأين ذلك كله من الشعر والابداع اللذين خطفا في المطالع . ولقد بيّن ابر تمام ان فصل الشتاء بيّن في ان الانسان غرس الغرس في الشتاء ولولا ذلك لنمى الهشيم من دون الغرس والهشيم لا يثمر . وهذا البيت هو من النثر المحض بل من البرهان المنطقي الذي يحفل به العلم ابن الفلسفة . ولقد كان البرناسيون الاوربيون ي نهجون هذا النهج ، الا انهم لا يسفون الى مثل هذه الفتاوى المزرية . وابناء الفلسفة لا يصلحون أبناءاً للشعر ، وذلك لا يعني ان الشعر هو ضد الثقافة وضد العقل وانما للشعر حقيقة قائمة بذاتها و يقينها مبذول في متنها وهي تقنع بذاتها وليست لها حاجة بما دونها وما اليها . ولكم نوهنا قبلاً بأن كل بيئة وبرهان واداة تحليل وتحليل ومقابلة وتفسير هي وسائل لاجهاض الشعر وانزاله الى ما دون سويته . وللتفت الى قوله : « لا تثمر » حيث اكد ان الهشيم عاطل عن الثمر مما لا طائل من دونه . ويردف اثر ذلك :

مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ مِنْهُ ، وَبَعْدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الْغَضَارَةِ يَقْطُرُ
غَيْثَانِ : فَالْأَنْوَاءُ غَيْثٌ ظَاهِرٌ لَكَ وَجْهُهُ وَالصَّحْوُ غَيْثٌ مُضْمَرٌ

لا شك ان روح البديع تحفق في هذين البيتين وهي روح تفسيرية تشطر الى الخارج . وبدلاً من ان يعاني الشاعر نشوة الربيع عاد الآن وهو يطرح في ساحه الافكار والذهنيات والتفسيرات . فبقدر ما ينهمر المطر في الربيع تحس بأن

فيه شيئاً من روح الصيف ، انه مطر دافئ ، وكأنَّ الصحو يَطر ذاته والصحو ليس ممطراً . ذلك نوع من الصحو المتخايل الذي يحسه الإنسان ولا يراه ، ثم يعقبه صحو آخر ، انه الصحو الفعلي المباشر حيث ينهمر الخصب وتبدو الاشجار ، وكأنها توشك ان تتقطر من النسغ والندى . وقد نسيغ هذا البيت رغم تعليلته ، الا ان الشاعر يعن بذلك ويسرف فيه ويمضي الى نهاية الافتراض والتأويل ، وذلك حين يتمادى في نزعة التوفيقية التي دأب عليها من التسوية بين الازداد في الوجود عبر الحلة البديعية الماثورة . والتسوية بين الازداد ليست سوى حالة من التفكير الواعي ومن الامعان الصادر عن نزعة فلسفية ظاهرة ومضمرة . ثم غيث يقول الشاعر . المطر غيث ظاهر ، انه الغيث الذي نعرفه والذي ينهمر من المطر . والغيث الآخر هو الصحو . ذلك انه لو استمر المطر لما عَمَّ الخصب وانتشر ، فالصحو هو غيث هو الآخر . ولكن بنهج آخر . وذلك كله من وطأة علم الكلام والاتجاه الفلسفي والمنطقي وهو ابن البيئة والعصر حيث افتقد الانسان الدهشة المقتصرة غايتها على ذاتها في الوجود وعاد الوجود بالنسبة اليه مادة للشرح وليس للانشراح .

وكما اثرت النزعة الفلسفية والكلامية في شعر ابي تمام بالتعليل الذهني . فقد استحوذت على ابن الرومي وتطبع بطباعها وسلكت في شعره حتى غدت معظم قصائده كالقضية الكلامية مما يبيناه في كتابنا : « ابن الرومي » « وفن الوصف » ونوجزه هنا كبيئته على تأثير الكلام والمنطق في العملية الشعرية عبر القصائد العباسية ، موشحاً اياها بالحلل النثرية والنزعة التفسيرية والبرهانية . يقول ابن الرومي في هجاء عمرو :

وجهك يا عمرو فيه طول	وفي وجوه الكلاب طول
مقايح الكلب فيك طراً	يزول عنها ولا تزول
فالكلب واف وفيك غدر	عن قدره سفل
وقد يحامي عن المواشي	ولا تحامي ولا تصل

وانت من بيت أهل سوء قصتهم قصة تطول
مستغلن فاعلن فعولن مستغلن فاعلن فعول
بيت كمعناك ليس له معنى سوى انه فضول

وقد كانت القضية المطروحة للبيئة ان الكلب افضل من عمرو والبراهين جاءت واضحة ثرية تقريرية وان كانت في غاية الاقذاع . ولا مجال لايرادها فهي مبذولة من ذاتها وانما تشير الى ما جاء عن ابن الرومي من انه ينهك المعنى حتى يقتله ويميته ولا يدع فيه لاحد مطلباً . وامانة المعنى ربما كانت متأنية عن النظر الكلامي الذي يراود القضية بكل احتمال من احتمالاتها ولا يدع فيها باباً لا يردّه . ووصف غناء وحيد يجري على هذا الغرار ويتدرج وفقاً لتسلسل منطقي . ومثله وصف ابي القاسم الشطرنجي لاعباً الشطرنج .

الا ان القدرة على التجريد الفلسفي امتدت ابن الرومي بنوع من التشابه التي خطرنا بفلذات منها في شعر بشار دون تمام . لقد بات يبصر المعاني ويتمثلها بأشكالها الحسية ، تعبيراً عن الاحوال النفسية . فهو يصف مكر ابي القاسم باللاعبين ويقول :

لك مكرٌ يدبُّ في القوم أخفى من دبيب الغذا في الأعضاء
أو دبيب الملل في مُسْتَهَامِينَ الى غاية من البغضاء

والمكر حالة او فكرة وقد عادت تدب ديباً خفياً وتتسلل كالغذاء في الاعضاء بصور قاتمة ، مجهولة . وكذلك فانه يدب كالملل بين العشاق ويستحيل الى حقد . فأين هذا التلفت للاحوال الرهيفة الهاربة ، مما كان يدأب عليه الجاهليون . ولست مزمماً ان اقطع برأي في ذلك واقصر ظهور هذه القدرة على الفلسفة والكلام وانما هي احوال تتولد من المستوى التجريدي والتخيلي مما يكسبه المرء خلال مراسه على الافكار .

واما المتنبي فان معظم حكمه مستمدة من التعميم والتجريد وهما الاسلوبان الفيلسوفيان اللذان يرتقيان من الجزئيات الى الكليات ومن الاعراض الى المبادئ .

وربما استمد العباسي القدرة على توليد المعاني وتعقيدها من المعاطلة الكلامية التي كانت تنهك الافكار او الاحتمالات . فأبو نؤاس حين يقول :

فاسقني البكر التي اختمرت بخمار الشيب في الرحم
ربما كان يؤلف الافكار ويعقدها ويولدها من تلك القدرة على التجريد وتداول الافكار كالحسيات .

واما البديع الذي طرأ على هذا العصر فقد نوهنا به سابقاً وانما نجمل القول فيه الآن بمقطع نجتزئه من كتابنا فن الوصف حيث نقول^١ :

« وآية البديع ، انه يعقّد من العبارة ، كما انه يعقّد من المعاني ويزاوجها ، فيداخل الحرف بالحرف ، واللفظة باللفظة ، ويظهر معنى واضحاً ، ساطعاً ، بينما يضمّر معنى آخر مستوراً . اي انه يعبث بالحروف والالفاظ والمعاني ، ويسرف بالتلاعب لاحداث مظاهر واشكال جديدة . ولقد اكتسب الوصف في الشعر العباسي ، كثيراً من حُلل البديع واصباغه حتّى انعدمت فيه الجذوة الانسانية المباشرة في احيان كثيرة . وفيما يلي هذه الأبيات نجتزئ بها من إحدى قصائد أبي تمام حيث عرض وصف الظلل بقوله :

متى أنتَ عن ذُهلِةِ الحيّ ذاهِلٌ وقلْبُكَ منها مدّةُ الدهرِ آهِلٌ
تَطُلُ الطُّلُولُ الدَّمْعَ في كُلِّ موقِفٍ وتَمَثِّلُ بالصَّبْرِ الدِّيارُ الموائِلُ
دوارِسُ لم يخفِ الرِّيحُ ربوعَها ولا مرٌّ في أعناقِها ، وهو غافِلُ
فقد سحبتُ فيها السحابِ ذيلها وقد أخمكتُ بالنور منها الخمايلُ

هذه الأبيات تتناول وصف الظلل بمعان كانت شائعة فيه ، منذ الجاهلية . فهو يتحدث عن فتاة الحيّ وتذكّره لها أبد الدهر . كما انه يقف امام طلوعها الدراسة التي سحبت فيها الريح ذيلها ، فينهمر دمه . فالشاعر لم يأت بمعنى

(١) فن الوصف - الجزء الثاني ن : ١٤٣-١٤٨ - منشورات دار الكتاب ..

جديد او يخلج بعاطفة جديدة ، خلال هذه الأبيات ، وانما كساها من الخارج بحلة الجناس وأصباغه ، فبدت جديدة في ألوانها وشكلها وان كانت هَرَمَة في جوهرها وروحها . ولقد غدت فضيلة هذا الوصف ، في جمعه بين لفظي « ذُهْلِيَّةٌ وذَاهِلٌ » ، و« تطلُّ الطلول » و« تمثل الموائل » او « المنخل الحماثل » . ويَقِينِي ، ان هذا الترصيع بالنغم والحروف ، وهو منقول عن الترصيع بالحجارة والنقوش والألوان ، إِنَّهُ فُسَيْفَسَاءٌ لَفْظِيَّةٌ .

العبث بالمعاني

ذاك كان نوع من البديع تغلب عليه الصُّنْعَةُ الخارجِيَّةُ ، اي العبث بالحروف وأصواتها . وهناك نوع أكثر تعقيداً ، لأنه يعبث بالحروف ، فضلاً عن المعاني . وهذا النوع شائع في شعر اصحاب البديع ، تتمثل عليه بالأبيات التالية من قصيدة ابن الرومي في هجائه للشرطة ووصفه للمناعم التي ينعمون بها :

كم لديهم لِّلْهَوِيِّمِ من كعابٍ وعَجُوزٍ شَبِيهَةٍ بالكعابِ
بِئْسَ كَرَمٌ تُدِيرُهَا ذَاتُ كَرَمٍ مُوقَدِ النَّحْرِ ، مُشِيرِ الْأَعْنَابِ
حَصْرَمٌ من زَبَرَجَدٍ بين نَبْعٍ من يَوَاقِيتَ ، جمرها غيرُ خَابِ

يقول الشاعر ان الشرطة ينعمون بحسانِ نواهدِ الثديين ، وخمرة عَجُوزٍ ، شَبِيهَةٍ بالكعابِ في تأثيرها . وهي ابنة كرم ، تدِيرُهَا ذَاتُ كَرَمٍ ، اي حسناء تتَحَلَّى بالعقد الذي يَشْتَعَلُ على نحرها ، وتندلِّي حَبُوبَهُ الشَّبِيهَةَ بالعنَّابِ .

ان هذا الوصف يتباين عن الوصف الأموي او الجاهلي الذي كان يقوم على فضيلة المعنى الواحد المستقل ، والصورة العقلية الواضحة ، البيّنة الحدود . فإن الرومي لا يعنى بالمعنى البسيط الواحد ، بل يجمع المعاني ، بَعْضاً مع بعض ، لِيُولِّدَ معاني جديدة من المعاني المنفردة البسيطة . فهو لا يصف الحمرة والعقد مستقلين ، بل الواحد بالنسبة للآخر ، او يصفهما معاً . والمعنيان

ينساقان ، جنباً الى جنب ، يستظل الواحد منهما بالآخر . فالكرم بمعنى العنقود يحاري الكرم بمعنى العقد ، وكما اتفقت اللفظتان بالحروف المتشابهة والمعنى المختلف ، فإنهما اتفقتا ، ايضاً ، في لفظة أعناب التي قد تدل على حبات العنقود ، كما انها قد تدل على حبات العقد . ولعل التزويج والتوليد ، أجلى ما يبدوان في البيت الاخير اذ يقول :

حصرم من زبرجند بين نبع من ، يواقيت ، جمرها غير خاب
فالشاعر غدا يقيم معادلة للمشهد من فلذات المعاني وجزئياتها ، مسرفاً بتعقيد التشبيه وتكثيفه . ولا بدع ، فان معاني الوصف ، نفذت الى الشاعر العباسي وهي يسيرة كثيرة الشبوع ، حتى اوشك تأثيرها ان يعدم . لهذا فان التعقيد بالنسبة اليه ، كان وجهاً من وجوه التجديد ، او ان تجديده اقتصر حتى اصبحت فضيلة شعره في زخرفة المعاني وتنميقها بطلاء من التشايبه ومساحيق الاستعارات ، ليستر ملامحها المهرمة .

ومن أمثلة التعقيد في الوصف ، ما نشهده في قول ابي نواس واصفاً الخمرة :

يا شقيقَ النفسِ من حكم نمتَ عن ليلي ولم أنسم
فأسقني البكرَ التي اختمرت بخمار الشيب في الرحم ...

فالشاعر يطلب من نديمه ان يسقيه الخمرة البكر التي غشيها حجاب الشيب . وهي بعد ، في الرحم . وآية البديع في هذا البيت تقوم على التعقيد : دون شك ، الا انه ثمة ، وجهاً لا يقل عنه اهمية ، وقد شخصت ملامح منه : عبر الأبيات التي اجتزأنا بها سابقاً في شعر ابن الرومي ؟ ذلك وجه الغرابة والدهشة اللتين تتولدان من الصور المستحيلة . فكيف يمكن ان تجتمع البكارة مع الشيب في الجنين عبر الرحم . وهذه الامور هي امور متناقضة ، يستحيل تأليفها . فالبكر الفتى لا يمكن ان يغشاه الشيب ، فكيف بالجنين الذي يطبق عليه الرحم . وهكذا فان الوصف البديعي يقوم على التناقض والغرابة ، يتولى المعاني

المطروحة ، الدراسة ، فيجمعها ويركب منها معنى يثير الدهشة ويؤثر بكثير من الانفعال .

معنيان في ظل معنى واحد

واذا ما تأملنا بالبيت السابق ، تبين لنا ان معناه الظاهر هو البكارة المشوبة بالشيب في قلب الرحم . الا ان هذا المعنى الظاهر ، يظل معنى داخلياً ، يتوارى ويخبو وراءه او يتراءى عبره . فهو يطلب خمرة عتيقة ، لم تمس ، بعد ، كما انها ما برحت مدفونة في بطن الدن الذي تكنى عليه بلفظة الرحم . ان المعنى الأصيل يسير ، مبتدل ، لا غرابة ولا جدّة فيه . الا ان الاسلوب الذي كساه به والتعقيد الذي نماه اليه ، اوهمانا بالجدّة والابتكار .

الانسنة والتشخيص في البديع

ومن وجوه التجديد في الوصف البديعي ، كان الاسراف بالانسنة والتشخيص ، اذ جعل اولئك الشعراء يزيلون الحدود بين ذات الأشياء والانسان ، يخلعون عليه الحالات الانسانية ، وينيطون بها المشاعر الوجدانية كأنها بشر سوي . ولقد اسرف بذلك ابن المعتز . من ذلك وصفه للغيث بقوله :

أَلَحَّتْ عَلَيْهِ كُلُّ طَخْيَاءَ دَيْمَةٍ إِذَا مَا بَكَتْ أَجْفَانَهَا ضَحِكَ الزَّهْرُ
أَمْنُكَ سَرَى ، يَا شَرْقُ ، بَرَقَ كَأَنَّهُ جَنَاحُ فَوَادٍ خَافَ ، قَدْ ضَمَّهُ صَدْرُ

فابن المعتز ، كلبن الرومي وأبي نوّاس ، ولا يعبر عن المعاني مباشرة ، بل يؤوّلها ، ويفترض لها كثيراً من الافتراضات ، لكي يؤهم بالجدّة . فهو لا يقول ان الديمة تهطل بالامطار ، بل يزعم ان اجفانها تبكي . وهو كذلك ، لا يقول ان الزهر يتفتح بل يضحك . كما انه يعنى بالتناقض والتضاد ، اذ جمع البكاء مع الضحك . وهكذا ، فان شعراء الوصف البديعي ، كانوا يعنون باكتشاف الشبه بين المظهر الطبيعي واحدى الحالات الانسانية ، دون

ان يعبروا عن واقع تجربتهم تحت وطأته او بتأثيره . فهم يتلهون بأن يفترضوا له شتى الافتراضات التي تفتق بها حيل الذهن ، دون ان يفيض بها الوجدان . ان ابن المعتز افترض بكاء المطر ، وابتسام الزهر ، ولم يعانه كما انه لم يذكر الاول الا لتناقضه مع الثاني . وهذا البيت كآبيات ابن الرومي السابقة ، يعتمد عنصر الغرابة والمفاجأة ، فبينما نرى الديمة تبكي ، اذ بنا نرى الزهر يضحك .

التأثير بالدهشة والتأثير بالنشوة

ان الوصف ، كما بدا في شعر أصحاب البديع ، أكثر تأثيراً على القارئ من الشعر الوجداني . الا ان ذلك التأثير لا قيمة له من الناحية الفنية ، لأنه وليد الدهشة والمفاجأة اللتين تولدان انفعالا عصبياً في الخارج . اما الفن ، فانه يبتث نشوة تجعل القارئ يشارك بالتجربة وينفذ الى قلبها او يتألف بها . وشتان بين الأمرين . فالشاعر خلال البديع يتنصر على صعوبة خارجية ، مفتعلة ، لا جدوى منها في اكتشاف اسرار النفس ، بينما يتنصر الشاعر في تجربته الحقة على صعوبة داخلية ، اذ يوغل في عتمة النفس ، مجسداً ظلالها الهاربة الخفية .

التشبيه في الوصف البديعي هو غاية بذاته

لا قيمة للتشبيه في الوصف ، بحد ذاته ، لانه وسيلة للتعبير عن التجربة ، فليس ، ثمة ، تشبيه دائم الجمال ، كما انه ليس ، ثمة تشبيه دائم القبح ، وانما هو يجمُل او يقبحُ بالنسبة لتعبيره المخلص واتصاله الحميم بالتجربة الداخلية . اما اصحاب الذائقة البديعية ، فقد انحرفوا بالتشبيه وجعلوه غاية بذاته ، او اقتصروا عليه ، وغدا همهم التحري عن التشابه التي توهم بالحدة . ولعل ابن المعتز ومسلم بن الوليد ، كانا اكثر الشعراء العباسيين تخصصاً بهذا النوع من الوصف . قال ابن المعتز :

أهلاً بِقَطْرِ قَد أَنَارَ هَلَالَهُ فالآنَ ، فَاعْدُ إِلَى المَدَمِ وَبَكْرِ
وانظُرْ اليه كَزَوْرَقٍ مِنْ فِضَّةٍ قَد أَثْقَلَتْهُ حُمُولَةٌ مِنْ عَنَبِرِ

أو قوله :

كَأَنَّمَا اللَّيْمُونُ لَمَّا بَدَا لِلْعَيْنِ فِي أَوْرَاقِهِ الْخَضِرِ
مَدَاهِنٌ مِنْ ذَهَبٍ أُطِيقَتْ عَلَى زَكِيِّ الْمَسْكِ وَالْخَمْرِ

انت ترى ان الشاعر يشخص امام الظاهرة دون ان يعاني منها شيئاً ، بل يعن بالتحديق بها ، ليعثر على شبيه لها او ليؤلف مشهداً آخر ، يتعادل تمام التعادل بجزئياته وتفاصيله مع المشهد الذي رآه . فهو لم يشبه الليمون بمداهن الذهب بل مثله مع اوراقه الخضراء ، بمداهن الذهب المطبقة على المسك والخمر . فالتشبيه ، اذن ، عبر الوصف البديعي لا يقوم على طرفين منفردين ، بل على مجموعة من الأطراف والتفاصيل ، التي تتقابل مع مجموعة من الاطراف والتفاصيل الاخرى . لا شك ان معادلة التشبيه غدت اكثر تعقيداً من معادلة التشبيه الجاهلي الذي كان يقتصر ، غالباً ، على مقابلة جزء بجزء آخر . وهذا التعقيد ، هو وليد العصر ، اذ اصبح الشاعر يداخل الجزء بالجزء الآخر ، او يجمعهما ويتصدى بهما ، بعضاً لبعض ، كما كانت تجمع الوان الزخارف في الفسيفساء والخيوط في التعريش والتنميق .

والتشبيه ، يهدف بصورة عامة ، خلال هذا الوصف ، الى المتعة الحسية التي تعجب النظر او التي تشجي الاذن وتطرب خلاياها ، دون ان تبعث نشوة في النفس او تنفذ فيها وتتوغل في ظلمة احاسيسها . ذلك كان واقع العصر . فالفسيفساء ليست سوى مجموعة من الالوان المتداخلة التي تروق العين ، دون ان تعبّر عن مشكلة من مشاكل الوجدان والمصير . وقد غدا الوصف البديعي ، خلال العصر العباسي ، نوعاً من الفسيفساء اللفظية المعنوية ، التي تسرف بالمخادعة لمزج الصور والتشاييه والمعاني .

نصوص محللة من العصر العباسي

في هذا الجزء مقطوعات محللة من الشعراء التالية
اسماؤهم :

١ - في الشعر

- ١ - بشّار في مدح ابن هبيرة
- ٢ - الحمرة في شعر أبي نؤاس : طراق الليل ومدعي الفلسفة .
- ٣ - أبو تمام في وصف عمورية .
- ٤ - البحتري في وصف إيوان كسرى .
- ٥ - ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط ووصف وحيد المغنية .
- ٦ - المتنبي في مدح سيف الدولة وهجاء كافور .
- ٧ - أبو فراس : أراك عصي الدمع - الحمامة الباكية .

٢ - في النثر

- ١ - مقدمة في النثر بين عبد الحميد وابن المقفع .
- ٢ - ابن المقفع في كلىة ودمنة : الحمامة والثعلب والأسد والثور .
- ٣ - الجاحظ : مقاطع من نقده - قصة أهل البصرة .
- ٤ - النثر بين عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ .

بشار بن برد

شاعر فارسيّ الأصل ، وقع جدّه في سبي المهلب بن أبي صفرة ، أحد عمّال بني أميّة ، فنقله الى البصرة ، وأهداه لامرأته فأولد عندها برداً ، ولما كبر زوجته امرأة المهلب ووهبت له لصديقة عقيلية فولدت له زوجته بشاراً ، الذي جاء أعمى ، مجدوراً ، طويلاً ، جاحظ العينين ، تغشاهما لحم أحمر .

شبّ بشار في بيئة عربيّة ، واقتبس الثقافة الفارسيّة وكان يفخر أنه تخرّج في العربيّة على شيوخ بني عقيل الفصحاء . نظم الشعر ، وهو فني غرّ ، واستهله بالهجاء وكان يطمح أن يجرّ به الثراء له ولأبيه بزد ، كما افتاه ، مرّة؟ اتصل بالخلفاء ومدحهم ، ونال جوائز المهدي ، لكنّه ما عثم ان هجاه مع وزيره يعقوب بن داوود ، فنقم عليه المهدي وصدفه مرّة يؤذّن ، وهو سكران ، فأمر به فجلد ثمانين جلدةً حتى التّلف .

كان بشار من ذوي المعاناة والثقافة وقد نظم الشعر على عموده الماثور واولج عليه بعض التواشيح البديعيّة وسهّل عبارته الغزليّة والوصفيّة وتقصى في معادلة التشبيه حتى أدرك بعض الرّوى وجسّد أحوالاً نفسيّة لم تيسر لمن دونه :

رُوَيْدَ تصاهل بالعراقِ جِادُنا ،	كَأَنَّكَ بالضَّحَاكِ قد قام نادِبُه .
وسامٍ لمِروان ، ومن دونه الشّجا ،	وهوَلٌ كلُّجُ البحرِ جاشت غواربه
أَحَلَّتْ بِهِ أُمُّ المَنايا بَنانِيها	بأسِافنا ؟ إِنّا رَدّى مَن نُحاربه ،
رَكِبَنا لَهُ جَهْرًا بِكُلِّ مُثَقَّفٍ ،	وأبيضَ ، تستسقي الدِّماءَ مضاربه
وجيشٍ كجُنحِ اللَّيل يزحف بالخصي	وبالشَّوكِ ، والخطي حُمراً ثعالبه

غَدُونَا لَهُ ، وَالشَّمْسُ ، فِي خَيْدَرِ أُمِّهَا ، تَطَالَعْنَا ، وَالطَّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُهُ ،
يَضْرِبُ يَذُوقُ الْمَوْتَ مِنْ ذَاقِ طَعْمِهِ ، وَتُدْرِكُ مَنْ نَجَّى الْفَرَارُ مِثْلَهُ ؛
كَأَنَّ مِثَارَ النَّعَمِ ، فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا ، لَيْلَ نَهَاوَى كَوَاكِبُهُ .
بَعَثْنَا لَهُمْ مَوْتَ الْفُجَاءَةِ ، إِنَّنَا بَنُو الْمَوْتِ ، حَقَّقَاقَ عَلَيْنَا سِبَائِهِ ؛
فَرَاخُوا : فَرِيقَ فِي الْإِسَارِ ، وَمِثْلُهُ قَتِيلٌ ، وَمِثْلُ لَازِ بِالْبَحْرِ هَارِبُهُ ؛
إِذَا الْمَلِكُ الْجَبَّارُ صَعَرَ خَدَّهُ ، مَشِينَا إِلَيْهِ بِالسَّيْفِ نَعَاتِبُهُ ؛

نظمت هذه القصيدة في مدح عمر بن هبيرة ، عامل الأمويين على الكوفة ، وقد انتصر مع الخليفة مروان بن محمد على الضحّاك زعيم الخوارج وقتله . وقد رأينا أن نمثل بهذه القصيدة على شعره لأنه ذائعة مشهورة . وكان قد استهلها بالغزل ولوعة الهوى ومعانٍ في معاتبة الصديق ، وعرج على وصف الجيش والقتال . وكان بشار يرمي يرون المعاني ، غالباً ، بصورة حسية ويتكئى عليها ولا يجهر بها جهرأ . فهو لا يحدث عن القتال باسمه ، بل انه يلمح اليه بصهيل الجياد في العراق . وصهيل الخيل له وقع في النفس من الخبرة بالقتال ، وهو يوحي بعزم الخيل وهمتها وأنها اذا ما لجمت عن المعركة ، فإنها تتحفز لها . وليس في هذه التكنية إيغال خاص واستبطان للمظاهر وانما ثمة تخيير للحالة الأدل على واقعها . ومستوى الابداع فيها مأثور في الأقدمين وهي جارية على سنة البلاغة ، إلا أنه نفخ فيها بعض الحماس والنشوة ، فترنحت بالحمية وثنت . وعبقرية التخيير والاقتباس من الواقع ماثلة في ذكر الضحّاك ونادبه ، وقد اردفه لثوة بالموت ، وما زال الشاعر يلمح وكأنه تفتن في هذه النبذة الى أن الشعر يلمح ولا يُصرّح وان التصريح يقع في حيز النثر الواعي والفاقد الايحائية والبت . و بشار لم يتبسّط بأمر الضحّاك ولم يُفصّل تأكيداً على تأييد تلك الموقعة في الناس وبات ذكر اسمه في الخبر وغرض المعنى . وسرعان ما نوقن بأن الضحّاك قد قضى نحبه وان النّاديين أقاموا على نذبه . وربما تضاعف المعنى بالشّماتة ، الا أنه شديد الصلة بالمدح ، وقد استقطب

الشاعر اللحظة إذ لم يكد اسم الضحكك ينبري في متن القصيدة حتى أردف الشاعر بذكر التدب . فمن يتصدى لابن هبيرة تطيف حوله النادبات لتوه ، يقتل كمن طلب الموت بذاته . وليس في القصيدة الملحية العربية مجال رحب للابداع إذ كان عمودها ثابتاً على ركائزه والمعاني يتبدل إهابها دون ان يتبدل لبابها . وأئمة النقد في ذلك العصر كانوا يحسبون الشعر « ضرباً من التصوير » ، كما يزعم الجاحظ ، اي ان المعنى هو واحد دائم تتغير عليه الحلة الصورية والبيانية . ومعنى القوة المنهوك في المدائح قد ألم به الشاعر ثمة ، لكنه خرجه تخريباً خاصاً ، بعنه وطربه ووقعه على ايقاع الزهو والخيلاء . والعباسي لم يعد يسيع المعنى المعزول ، القائم بذاته في ذهنية الادراك الأول حين كان الشاعر ينتشي بالعثور على المعنى ذاته ويستله من أرحام المعاني الاخرى وركامها . وكما مازج العباسي الألوان والأصباغ ورصع ووشى ونمق ، فإنه مارس تلك السوية على المعاني ذاتها ، وقد زاوجها وولدها وأظللها بعضاً ببعض ، فتداخلت وجعلت تنفّس في ضمير المعنى الظاهر او المعنى الدمني والفكري الذي لم يتخل عنه الشعر العربي قط . ومعنى القتل الشاخص في ذلك البيت والقائم بوضوح في متنه تضاعف بايقاع الشماتة وسرعة الحسم والنهائية في الفعل . إلا ان بشاراً ، وان كان عباسي الشعر ، في غالبه ، فإن الدربة التي يثقف بها المعاني لم تخلص عنده وظلت معانيه عرضة للمد والجزر والتطاؤل والتخاذل ، فاقدة النسبة بين أبعادها . فمن يسمو لمروان بن محمد يلقي دونه الشجأ . والشجأ هي الغصة في الحلق ، وهي لا تنهض بمستوى الابداع في المعنى ولا تشارف الذروة التي خطفت من قبل في الاشارة الى « النادب » . وليس من جدوى تجتدى في هذه الصورة ، إلا ان تكون مقدمة تنبسط أمام الذروة وموطىء قدم للمعنى الكبير او للصورة الكبرى التي تُهيل المعنى . ويتعجل الشاعر ذلك فيقول : « وهول كليج البحر جاشت غواربه » . وقد تشوّشت النسبة بين الشجأ والهول الشبيه بليج البحر الهائج ، إذ وثب المعنى وانقضّ انقضاءً . ومهما يكن فان الشاعر مثل الهول وجسده بليج

البحر الشديد الأمواج ، والصورة بصريّة ، تشخص في الأشياء وتنفّرْس بها وهي منقولة عن الملاحظة والخبرة ، وأنى لبشار مثل تلك المعاينة ؟ إن أمر العمى لعجيب ، حقاً ، ولعلّ الاعمى يعوّض عن البصر الخارجي بالبصر الداخلي ، بشاشة من الخيال الحسّي الخاص . وبشار الاعمى يحسّ بذلك الهول أكثر من سواه لأنه فاقد الحيلة بين يدَيّ الموج ، يَحْبِطُه حَبْطُ الاختناق والهلاك . إلا ان الحديقة الدّاخِليّة والانقطاع عن مشاهدة العالم جعلت الشاعر يحسّ كأنه في اسطورة ذاتية ، يتخيل المظاهر والمعاني وفقاً لآيماَن وهَمِيٍّ أو آيهاميٍّ وكأنّ للمنايا بنات تطلقهن بالدّواهي والكوارث والموت . تلك نبذة اسطورية على غرار الأقدمين وهي أنأى من التقرير المباشر ، المتهاذن ، وكأنّ للمعاني سورةٌ أخرى في خاطر الشاعر والمنيّة والدّة ، تلد الدّواهي وترسلهنّ في كل محنة . وتخريج هذه الصورة على الاستعارة والتشبيه لا يفي بغرضها ، لأن المقارنة تدعها معادلة ذهنية فيما هي تنبو عن المعادلة لتؤول الى نوع من الرؤيا أو حالة من احوال مشاهدة الأفكار عبر الانفعال والخيال . والآية في ذلك ان المنايا توثق بناتِها حينها وتطلقها في اللحظة المؤاتية ، وتث اسطورة صغرى ممّا ابتدعه او اقتبسه بشار . الا ان خيال بشار لا يزال يصفو ويتمردّ فيتمثّل الجيش بجنح اللّيل ، إنه قطعة سواد من اكتظاظه وقد سطأ وزحف لا يحفل بالشوك والخصى ، لا يقتفي على الدروب المطروقة ولا يسير سير الهوينا وانما يشطر مباشرةً الى غايته غير حافل بالعقبات . وفضيلة الكناية قائمة على الخصى والشوك اللذين يرمزان الى اجتياز الشاعر للحس والنفاز فيه واختراقه . وقد كانت الفروسية منذ البدء تمرّساً بالشطف والقهر وتفوّقاً في تذليل الصّعاب . ولقد باكروا العدوّ كدأب الجاهليين وامعنوا فيه ضرباً حتى بات فريقين : إما من القتلى وإما من الهاربين ، حاملي عار الهزيمة . ويتخيل بشار غبار المعركة حيث تلتمع السيوف بليل تتساقط نجومه . والافتراض تخيليّ ، آيهاميّ ، لا حقيقة فيه ولا قوام له . فليس ثمة ليل تنهاوى فيه الكواكب الا يوم الحشر حيث تنقض النواميس ويختبط الكون . وهي صورة ذات مؤدّى او منحى افتراضيّ

تفقد يقينها ووقعها وان كان البلاغيون يطربون لها . وينتسب الشاعر في النهاية الى الموت ، نسبة حية مباشرة ، إنه يجري في ركا بهم أو انهم هم الذين يجرون في ركا به بل إنه والدهم . والتوحد مع الموت كان تعبيراً عن غاية البطولة والبأس . وفي النهاية فانهم لا يعاتبون عدوهم بالكلام بل بالسيوف اي بالقتال والقتل .

الطباع الفنية : غاّف الشاعر معانيه وغشيها بالايقاع الخاص والنغم وتلك الموسيقى رنحت المعاني وأحييتها وجعلتها تحمل ما هو أقصى من مضامينها . نحس أن الايقاع المترنح ، التأثير هو المعنى الأكبر الذي يضم القصيدة كلها في احشائه . وقد ما نعتيته في الوزن وطباع التفاعيل وتوزيع الحروف والصيغ والالفاظ ، الا ان هذا الأمر لا يقنّن ولا يضبط وانما تنهال به النفس انهبالاً بالحدس والنشوة والشجوة والرمزيون يحسبون لفه هو جوهر الحالة الشعرية وان الحقيقة ذاتها ليست سوى نغم . وفي هذه القصيدة بالذات يمكن بل ينبغي ان نعتبر النغمية كعنصر اساسي بل العامل الأهم في التجسد .

اللفظة المنفردة : ليست جافية وليست متهاكة ، وانما هي مشتقة من واقع الشاعر ومن طبعه المطبوع عليه . ومع ذلك فلا يخيل إلينا انها اللفظة الاولى التي تأت له في البدهة بل انه تراجع عليها ونخيرها وفقاً لسوية قائمة في نفسه وحسه ولفته للالفاظ . واذا لم تكن من التثقيف بما تجارى به صياغة زهير فانها مازجت بين البدهة والصنعة .

التشبيه : وقد اقتضى عليه مراراً كدأب من سبقه ، الا انه اناط به بعداً نسبياً من الاندفاع والتوثب . واهم التشابيه هي التالية ، وفقاً لسياق ورودها في القصيدة :

- (١) كأنك بالضحاك قد قام نادبه : وقد قدمنا الحديث في هذا التشبيه .
- (٢) وهول كالج البحر جاشت غواربه : وقد قدمنا الحديث عنه ايضاً ، الا اننا نشير هنا الى انه وصف المشبه به طلباً للغلو وامعاناً في المعنى . فاهول

ليس كأني موج بحر بل انه الموج الذي جاشت غواربه . وفي الشعر المعاصر
يؤثرون اغفال هذه الايضاحات مدا لابعاد الالغاء .

(٣) وجيش كجنح الليل يزحف بالخصى والشوك والخطي حمراً لعاليه:
اي انه جيش يكاد ان يسد الآفاق كالظلام . ولست اخال انه تقدم مثل هذا
التشبيه في اعراف التشبيه. والصلة بين جنح الليل ليست مبتذلة ولا مبدولة وانما
هي مستحضرة بالتقصي في وقع الاحداث وملامح الاشياء . وربما كانت
رؤية من العالم الباطني الذي كان يقطنه بشار . الا ان الشاعر يتخطى التشبيه
الذي ابتمس به واستطرد الى نوع من الكناية الخاصة به والتي تتداني نسبياً الى
الصورة الحديدية في تأليف ما لا الفة بينه اصلاً وتقريب النائي وتخطي الاساليب
المنطقية والعقلية . فالجيش يزحف بالشوك والخصى والخطي الاحمر الثعالب.
والشوك والخصى لا يزحزان وانما الصورة ايجابية اوفت الى ذروتها من التصدي
النفسي للواقع الحسي وقد تعسف بالعالم الحسي ، لانه كان ادنى الى الحقيقة
النفسية . وهذا التماضي النفسي في التقاط الصور جعله يؤلف ما لا الفة بينه،
كما قدمنا ، بين الخصى والشوك والخطي والصلة المنطقية والواقعية ليست بينه
كدأبها في سائر التشابه . ذاك ان بشاراً تخطى ذلك وامعن في التخطي والابجائية
وبادر الى التقاط نوع من اليقين الفعلي بين هذه الاشياء في القوة والبطش
واللامبالاة بالعقبات . وعبقرية الشعر المعاصر تقوم على مثل هذا النوع من
التأليف النائي ، القصبي بين الاشياء في صلة مضمرة يتلمسها الانفعال ويهلهي
بها ، مما قد يصدم رعونة المنطق وان كان يستولي استيلاء عميقاً على الوجدان.
وهذه الصورة الاخرى هي مما ابتدعه بشار في صدوره عن اليقين الباطني
وتنكيه عن التقرير الخارجي والمعارف الذهنية المختزنة وكما خص موج البحر
قبلاً في جيشت الغوارب فانه يخص الخطي ثمة باحمرار الثعالب ، كي يوضح
المعنى . ويجلوه ويضاعفه .

(٤) كأنّ مثارَ النَّفْعِ فوق رؤوسنا وأسيافنا ، ليلٌ تهاوى كواكبه:

هذا تشبيه اثار جدلاً في النقد القديم وكان معظم النقاد يحسبونه من القيم المثلى في شعر بشار . وهذا الشاعر الاعمى كان يغتمض على المعنى ويتداوله في خاطره المنطقي ، ويفترض عليه الافتراضات حتى خُيِّل اليه ان السيوف الملتزمة في المعركة الشديدة الغبار اشبه ما تكون بليل تهاوت كواكبه . وهذا التشبيه يسوقنا الى التعبير عن حقيقة الصورة في الشعر والقيم التي قد تقيم بها . فمن جهة الصورة تكون نقلية اي انها تنقل مشهداً حسيماً واقعياً وهي ادنى الصور وان كانت اسمى من الفكرة . ومن جهة ثانية فان الصورة تستبطن الواقع وتنفذ فيه وتطلع منه وتجلي ضميره فتطلعنا من خلاله على حقائق مستسرة في قلبه وكامنة فيه . وتلك هي الصورة الفنية الفعلية ، تبقي الواقع على واقعيته ، الا انها تكشف فيه غوراً جديداً ، اي حقيقة فعلية جديدة . والقيمة النهائية للصورة تكمن في مدى ذلك الكشف الذي لا يستحيل الى فكرة واعية بل انه يظل في حدود الرؤيا . وثمة نوع آخر من الصورة وهو الذي يفترض واقعاً ليس موجوداً ، كواقع الليل الذي تنهاوى كواكبه ولم تنهاؤ كواكب الليل قط من قبل ومن بعد . وهذا الواقع المتوهم والمفترض قد يهب الفكرة او المعاناة المتمثلة في الصورة بعض الغلو ، الا انه لا يهبها قط الفعلية والعمق والصدق . واذا كان النوع الاول يتردى في التقرير فان النوع الثاني يوشك ان يتردى في التفشير . وصورة الليل المتهاوي الكواكب هي من النوع الثالث الافتراضي الذي لا يصمد لان المشبه به لا يتصف بصفة الفعلية واليقين . ومع ذلك كله فان هذه الصورة تؤكد ما كنا نستشفه قبلاً من ميل الشاعر الى التفصي ولامعان وان الصورة لا تنثال اليه انشياً ولا تدر له درأ . وللباطنية في التمثيل ما يشبه آفة الواقعية في انقراض التشبيه وانقراطه وتفكك اوصاله .

صور تمثيلية اخرى :

— حلت به ام لنايا بناتها بأسيا فنا : وقد جعل للمنايا أمّاً ولها بنات ، كما

قدمنا وكن موثوقات وقد قطعوا عنهن الوثائق بأسيا فهم . وقيمة هذه الصورة
في التمثيلية وان كانت افتراضية .

— ركبنا له جهوراً بكل مثقف.. كناية عن العتو والقدرة وعقب على ذلك
بالقول ان مضي السيف يستسقى الدماء ، وهي صورة ملحمية .

— غدونا له والشمس في خدر مها تطالعنا والقطر لم يجر ذئبه : كناية
عن التبكر الى القتال او الاقدام عليه من دون النوم

— اذا الملك اجبار صعر خده... والصعر ارتفاع عتق البعير وقد استعيرت
للكبر . والمعاناة استعيرت للقتال .

القافية : وردت في معظمها على صيغة الجمع وقد نكدت بذلك للمعنى
وامعنت فيه ووهبته الملحمية .

الخمرة

نموذجان من شعر أبي نواس
طراق الليل - دع عنك لومي

وفتية كصاييح الدجى غرّري ، شمس الانوف من الصيد المتصاليات^١
صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا فليس حبّلتهم منه بمبتوت^٢
دار الزمان بأفلاك السعود لهم وعاج يخنو عليهم عاطف الليث^٣
نادمتهم قرقف الإسفنت صافية مشمولة سبيت من خمر تكريت^٤
من اللواتي خطبناها على عجل لما عجبنا بربات الحوانيت^٥
في فيلق للدجى كاليم ، ملنظم طام يحار به من هوله النوتي^٦
إذا بكافرة شمطاء قد بسرزت في زي مختشع لله زميت^٧
قالت : من القوم قلنا : من عرفتهم من كل سمح ، بفرط الجود منعوت

١ - مصاييح الدجى : كثاية عن النجوم . غرر : بيفس . الصيد : جمع أصيد وهو الرافع رأسه كبراً .
المصاليب : الشجعان .

٢ - ليس بمبتوت : ليس بمقطوع .

٣ - الليث : المتق قال الشاعر :

تلفت نحو الحمي حتى وجدتني وجمت من الاصفاء ليتاً وأخذعنا

٤ - قرقف : من أسماء الخمر الإهفنت : العلية الرائحة ، المعتقة من عصير العنب . تكريت :
بلد بين بغداد والموصل .

٥ - عجبنا : صحننا .

٦ - الفيلق : الجيش . اليم : البحر . طام : متلي . النوتي : الملاح في البحر .

٧ - شمطاء : عجوز . مختشع : خاشع من الخشوع والاختشاع والخضوع والسكون والتذلل .
زميت : متوقر .

حلُّوا بداركٍ مجتازينَ ، فاغتَنَمي
فقد ظفِرتِ بصفو العيش غانمة
فأحييتِ برمجهم في ظلٍّ مكرُمة
قالت : فعندي الذي تبغونَ فانتظروا
هي الصباحُ تحيل الليلَ صفوتُها
رُميَ الملائكةَ الرُّصَادِ إذْ رجمتُ
فأقبلت كضياء الشمس ، نازعةً في
قلنا لها : كم لها في الدنّ مذٌ حُجِيتُ ؟
كانت مخبئةً في الدنّ ، قد عَنَسَتْ
فقد أُتِيتُمُ بها من كُنه معدنها
تُهدى إلى الثَّرب طيباً عند نكهتها
كانها يزلال المزنِ إذْ مُرِجَتِ
يُديرُها قمرٌ في طرفه حَسُورٌ

بذلَ الكرامِ ، وقولي كيفما شئتِ
كعُثِمَ داودَ من أسلابِ جالوتِ^١
حتى إذا ارتحلُّوا عن داركم مُوتِي
عند الصباح ، فقلنا : بلُ بها ليني
إذا رمتُ بشرار كاليسواقيتِ
في الليل بالنَّجمِ مُرَادَ العفاريثِ^٢
الكأس من بين دامي البُخصر منكوتِ^٣
قالت : قد اتَّخَذَت من عهدِ طالوتِ^٤
في الأرضِ ، مدفونةً في بطنِ تابوتِ^٥
فحاذروا أخذَها في الكأسِ بالقوتِ^٦
كنفخِ مِسكِ ، فتقيقِ الفارِ ، مفتوتِ^٧
شباكُ دُرٍّ على ديباجِ بياقوتِ^٨
كأنما اشتقَّ منه سحرُ هاروتِ^٩

-
- ١ - جالوت : هو الذي انتصر عليه داود وهو حدث في قصة طويلة يستطيع من أراد ان يستزيد منها ان يرجع اليها في تفسير الكشاف او البيضاوي او كتاب قصص القرآن ص ١٨٢ وما بعدها .
٢ - الرصاد : جمع الراصد وهو الذي يقف بالرصاد يرقب . المراد : جمع مارد وهو العاتي .
٣ - المنكوت : الملقى على رأسه .
٤ - طالوت : احد ملوك بني اسرائيل ، اختاره الملك النبي صموئيل ، وقد زوج احدى بناته لداود في قصة طويلة يرجع اليها من يريد الزيادة في كتاب قصص القرآن ص ١٨٥ وما بعدها .
٥ - عَنَسَتْ : طال لبثها في بيت أهلها بعد بلوغها سن الزواج ولم تنزوج .
٦ - الكنه : جوهر الثمين .
٧ - الفار : المسك او وعاءه .
٨ - المزن : السحاب الابيض المثلج بالماء . الديباج : الحرير المنقوش معرب ووجه الشبه لا يخفى في شباك الدر وديباج البياقوت .
٩ - الحور : شدة بياض بياض العين في شدة سواد سوادها .

وعندنا ضاربٌ يشدُّو فيطربُنَا
إليه الحَاظُنَا تُثْنِي أَعْنَتُهُنَا
من أهل هَيْتٍ، سَخِيَّ الجِرمِ ذِي أدبٍ
فينبري بفصيحِ اللحنِ عن نغمٍ
حتى إذا فَلَكَ الأوتارُ دارَ بِنَا
فُرْنَا بها في حديقاتٍ مُلَفَّفَةٍ
تلْهِيكَ أطيارُها عن كلِّ مُلهِيَةٍ
لم يَثْنِي اللهو عن غِشِيَانٍ مَورِدِها
حتى إذا الشَّيْبُ فَاجَانِي بطلعتْهُ
عند الغواني إذا أَبْصَرْنَ طَلْعَتَهُ
فقد ندمتُ على ما كان من خَطَلٍ
أدعوكَ سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ فاعفُ كما

«يا دارَ هندٍ بذاتِ الجِرْعِ حَيْيَتٍ»
فلو ترانا إليه كالمبَاهِيَتِ
له أقول، مزاحاً، هاتِ يا هَيْتِي!^١
مَثَقَّاتٍ ، فصِيحاتٍ بَثِيَّتِ
مع الطُّبُولِ ظَلالِنَا كالسَّبايِيتِ^٢
بالزَّندِ والطلحِ والرُّمانِ والتوتِ
إذا ترنَّم في ترجيعِ تصويَتِ^٣
ولم أكن عن دواعيها بصمَّتِ^٤
أقبح بطلعةِ شيبٍ غيرِ مبخوتِ^٥
أذنَّ بالصَّرمِ من ودِّ وتثيَّتِ
ومن لإضاعةِ مكتوبِ المواقِيتِ^٦
عفوتَ يا ذا العلي عن صاحبِ الحوتِ^٧

١ - المباهيت : المتحيرون ذهولاً ودهشة وجواب لو مخذوف والتقدير لعجبت من حالنا

٢ - هيت : واد بالمراق . وهي متصلة بياء النسب .

٣ - السباييت : السبت وهو مفردا الرجل الكثير النوم والمقصود أنهم من فرط إصنائهم وسكونهم للنغم ، وتعلق عيونهم بناقري الأوتار وقارعي الطبول بدوا كأنهم نائمون .

٤ - ملهية : مغنية عازقة . ترنم : تنغي .

٥ - غشيان موردها : اتيانه . الصميت : الكثير الصمت .

٦ - فاجاني : فاجاني ، غير مبخوت : غير مجدود من البخت أي الخط .

٧ - خطل : خطأ .

٨ - صاحب الحوت : يونس بن متى من نينوى وقصته معروفة . انظر كتاب قصص القرآن ص ٢٤٠ وما بعدها .

نبذة في سيرته : نشأ أبو نواس في بيئة خليعة ، كثر فيها المجون ، والاسراف بالعربة والُنكر . وقد كانت والدته ، إثر ترمُلها ، تدبر خمارة ، وتقيم بين المجان والعابثين ، دون حرج . لهذا كان من الطبيعي ان يتولد لدى الشاعر ميل الى المجون ، تطعم ، وتضاعف بتأثير التزعة الالحادية التي سيطرت عليه ، بعد ان تفقه بعلم الكلام والفلسفة ونفذ الى كفر بالدين والقيم ، وسائر المثل التي ما انفك الانسان يقدها . ولقد ظهر مجونه ، في قصائده الحمريّة المختلفة ، خاصة تلك التي كان يتصدى فيها للحديث عن تهتكه وعربده مع بعض صحبه . وفيما يلي نلّمُ بنقد إحدى قصائده التي تغلب عليها التزعة القصصيّة ، المتمثلين بها ، على شعره الحمري ، بالإضافة الى مجونه وتهتكه .

إيجاز المضمون : استهل الشاعر قصيدته بذكر الفتية الذين يصحبهم ، فإذا هم نيرون كالمصاييح ، شجعان ، مصاليت ، يصلون على الدهر الذي يكاد لا يطلع عليهم الا بأفلاك السعد ، ولا يبدو الا حائياً عليهم .

ولقد جعل الشاعر بنادم هؤلاء الفتية الحمرة الطيبة ، المعتقة ، المجلوبة من تكريت ، وقد نُحطبت على عجل . فيما اقبلوا على احدى صاحبات الحوانيت ، عبر الليل المدهم كاليم المتلاطم « الذي يحار من هوله النوتي » . أما صاحبة الخمار ، فهي شماء ، كافرة ، تتظاهر بالخشوع والترمّت ، وقد جعلت تتحرى عنهم ، فقالوا لها : كما ترين فتية الكرم ، المنعوتون « بفرط الجود » . فاغتنمي من مرورهم عليك ، مثلما غنم داوود من أسلاب جالوت ، واحيي بما تغتنمينه منهم « حتى اذا ارتحلوا عن داركم موتي » .

فأجابتهم : لديّ ما تطلبون ، لكنني لن آتي بها اليكم قبل الصباح ...

فتداركوها وقالوا : « إني بها . فهي الصباح بالذات ، توهّج بشار كالياقوت .

فأقبلت بها كضياء الشمس . فسألوها عن عمرها فقالت لهم : من عهد الملك داوود . خبئت بالدين في قبر تحت الأرض . أمّا رائحتها فكالملك إذا مزحت تصبح كأنها « شبك درّ على ديباج ياقوت . »

وكان يجتمع حوالهم قينة وضارب يقول : « يا دار هند بذات الجزع
حييت . » وقد انثنت اليه الحافظهم كالمباهيت . فانغامه فصيححات اللحن ،
ظل يغنيهم بها ، حتى أصبحوا كالسبايت أي كالقوم الذين اخذهم النوم .

بعدئذ ، ينصرف الشاعر الى وصف الحدائق المزدانة بالرمان والتوت
والطلع والطيور . تلك كانت حالة الشاعر مع الحمرة ومصاحبة المجان ، حتى
إذا ألم به الشيب الذي ليس له حظ عند الغواني ، ندم على حياته المستهتره ،
وجعل يدعو الله ان يعفو عنه كما عفا عن صاحب الحوت .

فضيلة الحوادث : يبدو منذ المطلع ان القصيدة تقوم على فضيلة الحوادث والسرد
القصصي . فهو يقول :

« وفتية كصايح الدجى غرر شُم الأنوف من الصيد المصاليـ
صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا فليس جيلهم منه بمبتوتـ
دار الزمان بأفلاك السعود لهم وعاج ينحو عليهم عاطف الليـ

ليست هذه الايات ، في الواقع ، سوى مقدمة للقصة ، فهي لم تعقد المشكلة
بعد ، ولم تظهر لنا الا بعض الملامح الخارجية ، وقد اقتصرت على وصف الفتية ،
صحب ابي نواس ، فاذا هم كما ظهروا ، ابدأ ، في شعره ، شجعان ، يرو الوجوه ،
شرفاء ، كرام . وهذا المعنى ليس مختصاً به ، وانما سلف من قبل كسائر معاني
الحمرة : فقد كان ألم به طرفة بقوله :

نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برد ومجسد

وكذلك قول الأعشى عن صحبه :

رُجِح الأحلام في مجلسهم كلما كلب من الناس نبـح

أو قول أبي النواس ذاته عبر قصيدة أخرى :

في ندامى سادة نجيب أخذوا اللذات عن أمم

الا ان صحبه هؤلاء ، يمتازون على من عرفوا ، سابقاً ، بشجاعتهم . فهم يصولون على الدهر باللهو ، ويدور بهم في فلك السعود وينحني عليهم . أي ان هؤلاء لا يدعون الدهر يستبد بهم ، بل يستبدون هم به للذتهم ومتعتهم . وهذا المعنى تردّد ، غالباً ، في شعره إذ رأيناه يقول :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهم فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

ولقد كسّا هذا المعنى بشيء من الفذلكة الفلسفية المشبع بها جوّ العصر . فقد كان القوم ، عصرئذ ، يخيّل اليهم أن الإنسان مطيّة للقدر ، فجعل أبو نواس يدّعي ان الدهر مطيّة له ولصحبه .

الخيلاء : كما انه يمثل لنا واقعاً نستشهد به على تأثير الحمرة ، في نفوس شاربها ، فهي تعزيمهم بالخيلاء والزهو ، حتى يتشبه لهم انهم ذوو سلطة ، جعلتهم فوق الناس وفوق الدهر . والعرب كانوا قد ادركوا ذلك منذ الجاهلية ، إذ قالوا ان الشيطان ذبح على جذوع الكرم طاووساً ، مشيرين الى ما في شرب الحمرة من تأثير بالادعاء والاختيال .

وقد أسلف الأخطل يذكر هذا المعنى ، إذ جعل يتناول أمام عبد الملك بقوله :

إذا ما نديمي علّني ثم علّني ثلاث زجاجاتٍ لمن هدير
خرجتُ أجرُ الذيل تيهاً كأنني عليك ، أمير المؤمنين ، أميرُ

ولعلنا إذ نتقصّى ، ايضاً ، يتحقق لنا ان شيئاً من هذا الشعر الخيالي سلف في أدب الحمرة الجاهلية ، كما في قول المنجل الشكري :

وإذا شربت فأنني رب الحورنق والسدير

أو قول حسان بن ثابت :

ونشرها فتركنا ملوكاً وأسدأ ما ينهنها اللّقاء

وهذه المعاني جملة ، تتفق مع ما ذهب اليه أبو نواس . إلا أنه في ذلك جارى طبيعة العصر الذي عاش فيه ، معتمداً الاسراف بالمبالغة ، فكأنما نعيش معه في قلب اسطورة مستحيلة . ان الأخطل واليشكري وحساناً تخيلوا أنهم خلفاء أو ملوك . أما ابو نواس وصحبه ، فقد ارتفعوا عن الملوك والأسياذ ، واخضعوا لذاتهم الدهر ذاته . ولا نعجب لذلك ، لأن الشعراء العرب كانوا يتواطأون ، بعضهم على البعض الآخر ، فقد اعتقدوا ان المعاني هي محدودة ، متكررة . وليس ثمة مجال للابداع ، فاقصر همهم على العناية بالعبارة ، حتى جعل واحد منهم يعتزل نفسه أيمّا اعتزال . إلا اننا ، بالرغم من المستحيل الذي يعترينا ، عندما نتلو شعر أبي نواس ، نظلّ نشعر ان وراء تلك المبالغة المسرفة روحاً شفافة ، حيّة تلقي ظلها أو تدفع من حرارتها ، فتأثر ونعجب بالرغم من مستحيلها .

بعد هذه المقدمة التي مهد بها للقصة ، انبرى الآن لوصف الخمرة بنعوتٍ مترددة أبدأ في شعره ، وفي شعر من سبقه ومن يعاصره من أدباء الخمرة :

الوصف القصصي :

نادمتهم قرقف الاسفند صافية	مشمولة ، سبيت من خمر تكريت
من اللواتي خطبناها على عجل	لما عجبنا برَبَّات الحوانيت
في فيلقٍ للدُّجى ، كاليمّ ملتطم	طامٍ ، يحارب به من حوله النوتي
اذا بكافرةٍ شمطاء قد برزت	في زيٍّ مختشعٍ لله زميت
قالت: من القوم؟ قلنا: من عرفتهم	من كلّ سمحٍ بفرط الجود منعوت

يلم أبو نواس في البيت الاول من هذه المجموعة بحادثة جديدة ، إثر الحادثة الأولى ، فاذا هم يتنادمون على خمرة مشمولة ، طيبة الرائحة ، جلبت من بلدة تكريت . وما عَمَّ ان ادبر الى ملاحقة الحوادث حتى طلع علينا بتلك العجوز الشمطاء التي تتظاهر بثوب البراءة ، بينما هي تدبر خماراً للهو والمجون. أن وصف الخمرة الذي أشار اليه يكاد لا يستوقفنا كثيراً ، لانه شائع مبتذل ، بينما يلفتنا سلوك تلك العجوز التي تحشى ان تظهر للطارقين ، لئلا يكونوا من الشرطة . هذا ما يدلنا على

واقع العصر حيث كثر الفجور في الخمارات ، حتى أقاموا عليها حدوداً ، وأخضعوها للمراقبة ، فجعل السكارى يغامرون في سبيل قنصها وشرها .

أما الحديث الذي يجري بين هذه العجوز وبين أبي نواس وصحبه . فينتقل بالقصة الى جو الحوار المسرحي ، اذ جعلوا يتحدثون فتجيبهم ، او تسأل هي فيجيبون . وهكذا ، فان أبا نواس يمازج في خمرياته بين السرد القصصي والعرض المسرحي . وقد حرص على ان يقدم إلى الخمارة ليلاً لأن ذلك أدلُّ على تعلقه بها وإسرافه فيها ، مما لو طلبها نهاراً أو عشوة . فهو لا يُقبل ، كما نرى في هذه القصيدة : وسائر القصائد ، إلا بعد ان ينام الناس والسكارى وحتى صاحب الخمارة . لهذا نراه يحرص على إظهاره وقد أوصدت أبوابه واشتمل عليه النوم ، حتى إذا هتفوا به انتفض من سريره ، وقام مهولاً مذعوراً . وأبو نواس ، في ذلك ، يجارى خط المبالغة الذي اعتمده منذ المطلع . فكما انه صال على الدهر ، هنالك ، متجاوزاً شعراء الخمرة الذين كانوا يصلون على الملوك ، نراه هنا يدمن الخمرة ويقبل عليها دون انقطاع . حتى انه يكاد يبتدىء فيما يتهالك ويعجز الآخرون ، مرتفعاً بذلك عليهم جميعاً . وقد نشده مغالياً بأساليب قائمة ، لا تشخص بوضوح ، حتى نميط اللثام عنها ونستطلعها بصورة غير مباشرة . والواقع ، ان هذا الإنعام باظهار اسوداد حلقة الليل ، انما هو إنعام باظهار ولعه بالخمرة . وبقدر ما تشدد حلقة الليل ، ويستحيل الطروق فيه ، بقدر ذلك يشتدُّ إدمان أبي نواس للخمرة . فالمبالغة في ذلك البيت تتجه الى الليل مباشرة ، ولكن غايتها الحقيقية هي إظهار عتو أبي نواس وصحبه .

الاسراف بالغلو : بعد ان ذكر شدة إقبالهم على الخمرة والحاحهم بها ، انصرف الشاعر ، الآن ، الى ما استهلَّ به في المطلع ، اذ جعل يصف جوده وجود صحبه . وقد جرى في ذلك ، ايضاً متابعاً خط الغلو ، حتى جعل صاحبة الخمارة تغنم منهم بقدر ما غنم داوود من جالوت . لا شك انه ليس ثمة نسبة بين ما سوف تغنم تلك العجوز منهم ، وما غنم داوود من جالوت ، فكأن الفرق بين تينك الغنيمتين . كالفرق بين التاريخ والملحمة . إن أسلاب جالوت هي ملحمة لما ارتزت به

صاحبة الحمارة من أبي نواس وصحبه . إلا أننا بالرغم من استحالة هذا المعنى وتجاوزه حدود الاشياء ، نظل نستسيغه ، لأن الشاعر لا يدعيه حقيقة . ولا يطلب منا أن نصدقّه ، وإنما كان يتماجن به . وهذه الميزة هي من جديد أبي نواس في شعر الحمرة ، أو بالأحرى من الخصائص التي ظهرت لديه وتمادى بها كأنه إنفرد بذلك الأسلوب الذي يتظاهر بالجدّ ، فيما هو ينطوي على الهزء والسخرية والدعابة . وهكذا تتحوّل المسرحية الى ملهاة تستثيرنا وتستخفنا .

نفسيته من خلال سلوكه : ان أبا نواس في مثل هذه القصائد ، يكاد لا يعرف الشعر الصرف ، يلمّ بفلذة وجدانية وأخرى وصفية ، بالإضافة الى ما شهدناه من حوار مسرحي قصصي ، وتعداد للحوادث ، حتى غلبت على هذا النوع من الشعر الحمري ، الملهاة لأن طروقهم في تلك الساعة المتأخرة ، وظهور تلك العجوز الشمطاء بالإضافة الى سيماء أبي نواس وصحبه ، ان ذلك يستضحكننا ويبهجننا . ولعل الملهاة تظهر سافرة ، مؤكدة في البيت الثاني إذ يقول :

« فاحيّي بربحهم في ظلّ مكرّمةٍ حتى إذا ارتحلوا عن داركم ، موتي »

هذا بيت دعابة واستخفاف ، لكنه ، في الآن ذاته ، عميق الدلالة على واقع هؤلاء المجان الذين يتهتكون ويستهترون ، حتى بمعيشة الناس وحياتهم . اللذة هي رائدهم . وبعدئذ ، لا يهمهم أسعدّ الناس أم تعسوا ، أمانوا أم لبثوا أحياء . ولعل موقف أبي نواس اللامبالي من هذه المرأة ، هو عنوان لموقفه من الحياة او من الناس جميعاً . كما انه يظهر أنانيته وإسرافه في طلب اللذة لذاته ، دون ان يهتمّ لواقع الآخرين أو مصيرهم . فالتصرف أو السلوك الخارجي يشفّ عن الدوافع والبواعث النفسية التي ادّت اليه . والشاعر لم يأبه لمصير تلك المرأة ، لأنه يستخف بكل شيء ، وربما بالحياة نفسها . وقد طالما تعرّض النقاد الى تحليل نفسيّة أبي نواس ، مدّعين ان المجانة الحسية نتجت عن ميله لمتعة الحمر . إلا ان الواقع يُظهر ان الحمرة لم تدعه يستخفّ بالحياة وإنما كان لديه شبه يقين يوعز له بعقمها وتفاهتها ، فلم يعد يحترم قوانينها وفضائلها ، ولا يحترم أيضاً اناسها . وكما تساوى موت تلك العجوز وحياتها بالنسبة اليه ، كذلك تساوت بالنسبة إليه جميع مظاهر الحياة ومقوماتها . لقد

كان ينظر الى الفضيلة كما نظر الى هذه المرأة ، لا يهيمه ماتت أو ازدهرت ، وارتفع مستوى الاخلاق ام تدنّت ، لأن كفره المطلق العام أدّى به الى الكفر بكل ما يتشعب عن الحياة وما يتصل بها .

قصّاص ماهر : بعد هذا البيت المستهتر ، يعرض لنا الشاعر جواب تلك العجوز بقوله :

قالت : فعندي الذي تبغون فانتظروا عند الصباح . قلنا : بل بها لم ي
هي الصباحُ تحيلُ الليلَ صفوتها إذا ما رمت بشرار كالسواقيتِ
رميَ الملائكةِ الرّصادِ اذ رجمت في الليل بالنّجم مرّاد العفاريثِ
فأقبلت كضياء الشمس نازعةً في الكأس من بين دامي الحصر منكوثِ
كانت مخبأةً في الدنّ قد عست في الأرض ، مدفونة من عهد طالوتِ

لقد توسل الشاعر بحيلة جديدة ليغالي بالخمرة . وهو في ذلك قصّاص ماهر ، يعرف كيف يوقّع الحوادث او بالاحرى كيف يسبب الحادثة اللاحقة من الحادثة السابقة ، ليؤدي معناه . فهو لم يجعل العجوز تقول « ابقوا للصباح » الا ليفيد من ذلك ويستثمره في المبالغة بشعاع الخمرة التي تشرق كالصباح وتغير الحلقة التي كان قد تحدّث عنها والتي تشبه البحر المتلاطم الامواج . وهكذا ، نرى أن أبا نواس ماهر في مقابلة المعاني وافادة اللاحق فيها من السابق . فالليل الملهم الذي تقدّم ذكره أفادنا في اظهار ادمانه الخمرة ، كما أسلفنا ، وأفاده الآن في اظهار شدة شعاع الخمر . وبقدر ما يشتد ظلام ذلك الليل ، بقدر ذلك يبالغ الشاعر باظهار شعاع الخمرة . وهكذا نرى ان أبا نواس كانت له شبه هندسة فنية قائمة عبر القصيدة . فهو لم يعد يهذي بها هذياناً كما شهدنا في شعر الاعشى أو الاخطل ، وانما باتت تجري من ضمن اسلوب عام ، لا يتأدى فيها المعنى من البيت الذي خصّص له ، بل من الايات السالفة جميعاً لانه نتيجة لها . أن أبا نواس كان يُعدّ لوصف شعاع الخمر منذ ان تحدّث عن الليل الحالك . ولم يجعله حالكاً الا في سبيل استغلاله لاظهار توهج الخمرة . ذلك

يدلننا على ان أبا نواس أفاد من حضارة العقل العباسي والبناء ، فلم تعد تتطور قصيدته من خلال العبث والهذيان ، بل جعل يوقّع الايات ويمهد للمعاني احدها من الآخر حتى كأن القصيدة وحدة متماسكة حية ، ولم نعد نستطيع ان نعبث بنظام ابياتها . فلو جعلنا البيت الذي يحدث فيه عن الليل بعد الذي تحدث فيه عن الحمرة ، لالتبست القصيدة وتعقدت ، وربما انعدمت دلالتها . وهذا من جديد الشعر العباسي عامة وأبي نواس خاصة .

أما تشبيه الحمرة بالصبح ، فهو تشبيه شائع ما لبث يجري ضمن خط التقليد العام الذي يشبه الحمرة آنأً بالنار ، وآونة بالجدوة ، وحيناً بالوهج او الشعاع ، وهي جميعاً معانٍ متقاربة متناسخة افتقدت جذوة الفطرة وبداهة التشبيه وحيويته .

ثقافة العصر : الا أننا نشهد في شعر أبي نواس بالاضافة الى ما اسلفنا من تجديد ، اعتماده على ثقافة العصر الجديد . فلقد رأيناه يشبه غنيمة العجوز بغنيمة داود من اسلاب جالوت . والآن رأيناه يشبه الشرار الذي تنوهج به الحمرة ، بالشرار الذي سبق ان رجمت به الملائكة العفاريت المتمردين .

وهو في ذلك يفيد من القصص الديني الذي شاع ، عصرئذ ، والذي يقول ان بعض الملائكة توردوا في السماء فرد لهم الله ورجمتهم الملائكة بالنجوم ، فاصبحوا يعرفون بالشياطين . ونرى ذلك في نسبة قدمها الى عهد طالوت ، وهو احد ملوك بني اسرائيل ، وهذا ، جميعاً لم نكن نشهده في ما سلف من أدب الحمرة خاصة ، وفي الادب العربي عامة . فابو نواس عرف كيف يصهر ثقافة العصر عبر اسلوبه وتجربته ، ولم يدعها تسيطر عليه كما سيطرت على ابي تمام ، ومسلم بن الوليد في ازياء البديع والزخرفة والفسيفساء اللفظية . وهذا ايضاً يدلنا على كيفية افادة الشاعر من المعلومات . إذا لبث في الذهن ، فإنها تعيق الشعر بل تميتة ، اما اذا صهرت في تجربته ، فإنها تكشف له عالماً جديداً للصور الشعرية .

بين القديم والجديد : وبعد ان تصدى الى وصف شعاعها الذي تساوى بالصباح والشمس ، جعل الآن يتحدث عن قدمها .

وهذه المعاني تتردد في قصائده جميعاً كالإيقاع في الموسيقى . تكاد لا تخلو قصيدة منها وان اختلفت التشابه وتغايرت الصورة او بولغ باحداها تفصيلاً وتجزئاً . ولقد كان جهد الشاعر يقتصر على إكتشاف فضائل الحمرة ، وكانوا يعتبرونه مبتكراً ، اذا قُدِّرَ له ان يذكر شعاعها وقدمها . ولكنه ما عثمت ان ابتذلت هذه المعاني وأصبح قدمها شيئاً عادياً ، لا نكهة فيه ولا رواء . وطفق همُّ الشاعر ان يغالي بهذه المعاني ، كما انه غدا همُّ غيره من الشعراء ان يغالوا عليه . فأصبحت معاني شعر الحمرة مغالاة بالمغالاة ، وتفصيلاً للتفصيل ، وتجزئاً للجزء . حتى اعدمت فيها فطرة الحس وعفويته . ولعل الايات التي تصدَّى فيها الشاعر الى قدم الحمرة تمثل لنا وجهاً من وجوه الاحتيال الذي كان الشاعر يضطر اليه ليظهر بمعنى جديد :

قلنا لها : كم لها في الدنَّ قد حُجبت قالت : قد اتخذت من عهد طالوت
كانت مخبأة في الدن قد عَنَسَتْ في الأرض مدفونة في بطن تابوت
فهو قد أفاد من سير العهد القديم لتشبيه قدم خمرته ، مدعيًا بذلك التجديد . الواقع ان التشبيه هو تشبيه جديد . أما المعنى فهو قديم مطروق . ذلك ان صناعة الشعر العباسي أو صناعة شعر أبي نواس ، لم يقدِّر لها ان تلمَّ بالمعاني الجديدة ، لان الشعراء الذين سلفوا كانوا قد اكتشفوا جميع المعاني التي يمكن ان تقال في الحمرة ، فلم يعد لأبي نواس وأمثاله حيلة في اكتشاف أشياء أخرى . أن شعاع الحمرة وقدمها وتأثيرها ووصف كأسها ووصف الندامى والمجلس ، ان ذلك جميعاً . كان قد قيل فيه جميع ما يمكن ان يقال . وهكذا ، فان فضيلة أبي نواس وسائر الشعراء كانت في اتخاذ هذه المعاني ، ومحاولة تجزئتها وتفصيلها والتهرب بها ، حتى يتوهم القارئ انها جديدة . لقد كان يكسوها بطلاء التشابه الجديدة وزخرفة الاصباغ والصور . ولكننا اذا انعمنا وفرسنا بها ، نشهد ان وراء ملامحها الفتيمة ملامح عجوز هرمة .

ازدواج المعاني : أما قوله « انها قد عَنَسَتْ مدفونة في بطن تابوت » فانه وجه آخر للعملية الفنية ، التي تعنى بالمبالغة . فلفظة عَنَسَتْ تجتمع بمعنيين ، لأن العنس يفيد الحمرة معنى القدم من جهة ، ومن جهة فضيلة ، البكارة . وهذان المعنيان

هما من المعاني التي ما انفكت تتكرر في أدب الخمرة . فأبو نواس كان يسعى للمبالغة بالصور حيناً والتفاصيل أحياناً أخرى . والمعنى لديه لا يخطف في بيت واحد ، بل يتكرر أو يمتد الى بيتين أو ثلاثة أبيات ، لأن التكرار كان إحدى وسائل المبالغة . فهو يقول :

فقد أتيتم بها من كنه معدنها فحاذروا أخذها بالكأس في القوت

ان لفظة كنه تستلفتنا في هذا البيت . فكيف الشيء هو جوهره وروحه . أما كنه الخمرة فهو لبابها وروحها ، وقد خلع أبو نواس بذلك عن الخمرة عباءة الجاهلية ، وكساها بحلة الفلسفة حيناً وآونة بحلة الدين أو بأزياء البديع والزخرف العباسيين . لقد طبق مبدأ فلسفياً على واقع الخمرة . وذلك مظهر آخر لما اسلفنا الحديث عنه ، اذا اكدنا ان شعراء الخمرة العباسيين ، كانوا يرددون معاني واحدة للخمرة ، ولكن تجديدهم اقتصر على حلل التشايب والاستعارات . وجرياً على طبيعة القصيدة الخمرية جعل الشاعر الآن يتحدث عن طيب رائحتها ، بعد شعاعها وقدمها :

تهدي إلى الشرب طيباً عند نكهتها كنفع مسك فتيق الفار مفتوت
كانها بزلال المزج اذ مزجت شباك در على ديباج ياقوت

ان تشبيه طيبها بالمسك هو معنى قريب لا جدة فيه ، لأن الجاهلي كان قد عرض لتشبيه رائحة الخمرة بالمسك . وهذا يدلنا على انه ليس ثمة توازن او تناسب بين التشايب في شعره . فهناك تشبيه يجعل للخمرة صورة اسطورية خارقة ، كما ان ثمة تشبيهاً آخر يجعل لها صورة متدنية . فأى فرق وابتعاد بين شمس شعاعها وقدمها الذي يعود الى عهد بني اسرائيل وتشبيه رائحتها بالمسك . ذلك ان الشاعر كان يعيا ويلهث . فبعد ان يوفق الى تشبيه سام ، بعيد ، كتشبيه قدمها ، يعود فيقبل على تشبيه قريب ، متداول يتوسل به كنقطة اتصال بين الأبيات التي سلفت والأبيات التي تلتها .

المزج بالماء : وقبل ان يدع القصيدة ، يلم بمزجها . وقد كان الجاهليون

يفخرون بشرب الخمرة المزوجة بالماء الصراح ، لأنه لم يكن يتوفر للجاهلي دائماً .
وربما توفرت الخمرة أحياناً من دونه .

ولكن العباسي وخاصة أبا نواس فقد كان يعيش في الحاضرة في بغداد وهي بلاد المياه والرياض ، فلم يعد ثمة مجال للتفاخر بمزج الخمرة بالماء لان الماء غدا شائعاً مبذولاً . ذلك يدلنا على ان الشاعر لم يكن يعبر في شعره عن واقعه الصحيح الصادق ، وإنما كان يقلد الجاهليين الذين تصدّوا لها ، دون ان ينتبه ان ما صحّ فيهم لا يصحّ فيه ، نظراً لاختلاف البيئة . لقد كانت جافة ظمأى عند الجاهليين ، وغدت رحية عند ابي نواس :

كأنها بزلالِ المزن اذ مُزجت شباك درّ على ديباج ياقوت

ان الشطر الثاني من هذا البيت يمثل الوصف الحدقي في شعر ابي نواس اذ كان يتخلى أحياناً عن المبالغة التي تسمو بالواقع . ويعني بالوصف الذي يتساوى تمام التساوي مع الظاهرة التي يلم بها . ان شبّاك الدرّ على ديباج الياقوت ، أشبه بمعادلة لمشهد الخمرة ، فيما تتمزج بالماء . ولقد تخصص ابن المعتز بهذا الاسلوب الذي ينشئ افتراضات أو يكتشف مشاهد وصور تتشابه تمام التشابه مع المشبه بها ، حتى يغدو للتشبيه غاية قيمة خاصتان بذاته ، من دون علاقته بالتجربة الشعرية وتعبيره عن شعلة النفس .

بعد ذاك يتجاوز الى ذكر السّاق فيشبهه بالقمر إذ يقول :

يديرها قمرٌ في طرفه حورٌ	كأنما اشتقّ منه سحرُ هاروتِ
وعندما ضاربٌ يشدو فيطربنا	يا دار هندٍ بذات الجزع حبيبِ
إليه الحاظنا تُثني أعنتها	فلو ترانا إليه كالمباهيتِ
من أهل هيتِ سخي الكف ذي عتبِ	له أقول مزاحاً هات يا هيتِ
فينبري بفصيح النغم عن لحنِ	مثقّفاتِ فصياتِ بتشييتِ
حتى اذا فلك الأوتار دار بنا	مع الطبول ظللنا كالسباييتِ

في البيت الأول من هذه المجموعة ، يعرض الشاعر الى وصف الساقى ، فاذا هو جميل كالقمر ، عينه حوراء كأن السحر اشتق منه ، ثم يعرض الى المغنسى الذي يضرب فيهم ويشدو ، فاذا هم ينظرون اليه مأخوذين كالمباهيت . هذه الأبيات جملة ، هي ابيات قصصية وصفية ، خاصة بعد ان يُلَمَّ بوصف الحديقة التي شربوا فيها الخمر ، وهي حديقة عباسية مزينة أجمل تزيين ، فيها الطلح والرمثان والتوت ، وفيها الاطيار المترنمة . هذه الأوصاف ، جميعاً ، مع ما شهدناه في القصيدة من ذكر صباح الخمرة وبكارتها وقدمها وطبيها ومزجها ، بالاضافة الى الساقى والمغنسى والروضة ، هي المعاني التي لا تنفك تتكرر وتتردد باشكال مختلفة في شعر الخمرة العربي ؛ فأبو نواس يكرر ذاته بها ، كما انه يكرر من سلف قبلاً . فلنناشهد قصيدة من قصائده الخمرية الا وفيها صفة سئنا ذكرها لكثرة العبث في تكرارها . لهذا نقول ان الانواع الادبية في الادب العربي لم تُفقد الشاعر ولم تخصبه بالتجارب الانسانية العميقة الشاملة ، بل قبضت عليه وربما وطئته وجعلته يقع في نفق ضيق يمنع عنه انفاس الحياة والنور . فأبو نواس هو الأخطل ، والأخطل هو الاعشى ، وهم جميعاً يصيحون ويترنمون بالنغم الواحد الرتيب . ولولا اختلاف البيئة بينهم واختلاف العصر والتمايز في قدرة العقل ، لكان تناسخهم تناسخاً دقيقاً ، نكاد لا نشهد فيه اي اختلاف ونحوير . ان ما نشهده عند ابي نواس من نزعة الى المبالغة ومن تشايبه ذهنية ، فلسفية ، دينية ومن تخصص بقصيدة واحدة للخمرة ، ان ذلك جميعاً ليست فضيلته لابي نواس وانما فضيلته فضيلة عصره . فأبو نواس هو الاعشى من خلال العصر العباسي ، افاد الوحدة الفنية والهندسية والتوازن بما شهدته في عصره من هندسة المنطق والعلوم والبناء ، كما ان اعتماده للتشاييب المعنوية قد افادته به قدرة العقل على تداول المجردات والذهنيات . اما الصور الدينية وأوصاف الرياض والزهور ، فانه جمعها من الملاحظات التي وقعت على عينه في بيئة العصر العباسي .

الطبائع الفنية :

قامت هذه القصيدة على مقومات عديدة أهمها السرد القصصي المتمثل بالأحداث

والأشخاص ، فضلاً عن الحوار والعقدة والحلّ . فهي من الفن الحمري الذي يغلب عليه طابع القصة .

١ - الأحداث : أوردها في سياق سردي وانتخب منها أدلها على طبائع الأشخاص على الشكل التالي :

- صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلوا : وهذه الحادثة تظهر وجه المجنون الذي يتعرّضون فيه الى الدّهر ذاته فضلاً عن السلطة وأولي الأمر .

- دار الزّمان بأفلاك السّعود لهم : وهي تكرار للأولى وامتداد منها .

- ناد متهم قرقف الإسفنت : بهذه الحادثة انحدر من التعميم الى التخصيص .

- إذا بكافرة شمطاء : حادثة جديدة وشخص جديد يلج بها إلى عقدة الرواية .

- قالت من القوم : بدء الحوار وتعدّد الأصوات .

- حلوا بدارك - فاحيي بريهم : أحداث تجلو لنا واقع الشاعر وصحبه .

- قالت لعندي الذي تبغون : بهذه الحادثة تلج الحمرة الى سياق القصة - ويتّضح منها عنصر جديد .

- هي الصّباح - أقبلت كضياء الشمس - كم لها في الدّان : أحداث وصفية تعظم من قيمة الحمرة ووقعها في النفس .

- يديرها قمر في طرفه حور : بها يلج السّاقى الى حلبة القصيدة .

- وعندما ضارب يشدو فيطربنا : بها يلج المغني استكمالاً للسرد والوصف .

- لونا بها في حديقات ملفقة : ملاحظة جزئية لتعيين مكان الأحداث .

٢ - الأشخاص : تقع في هذه القصيدة عل شخص رئيسي واحد هو أبو نواس . أما صحبه ، فلا يعدون أن يكونوا تكراراً له . وهناك اشخاص ثانويون متفاوتو الأهمية ، تبدو العجوز أكثر حضوراً على مسرح القصيدة منهم جميعاً . وثمة ، ايضاً ، الساقى والمغني . كما يجوز ان نعتبر الحمرة وكأنها شخص من الاشخاص لتأثيرها العميق في نفس الشخص الرئيسي .

— الشاعر : يبدو الشاعر في هذه القصيدة ، كدأبه ، فتي ماجناً ، لا يحفل بالناس والسلطة والأخلاق ، ويرى ان الوجود أبدع ليكون روضة للهوه ومجونه ، كما ان الناس لم يخلقوا الا ليؤدوا ويقربوا له سُبُل المتعة واللذة .

— صاحبة الخمار : امرأة ذمّية ، عجوز ، تتظاهر بالتّقوى فيما تقوم سرّاً بأعمال الرّيبة . تقدّم الحمرة واللذة لمرتابها .

— الساقى : وصفه بأوصافه الغلاميّة المأثورة في الجمال والسّحر .

— المطرب : وصفه بغنائه على دأبه في معظم قصائده .

— الخمرة : حشد لها أوصافها التي ستعرض لها فيما بعد .

٣ — الحوار : توسّل به لاطهار نفسيّة الاشخاص وعرض صفات الخمرة في حدود الغلوّ والاثارة ، وقد بدا في الأبيات والاشطر التالية :

— قالت من القوم ؟ قلنا من عرفتهم من كلّ سمح ، بفرط الجود منعوت

— قالت : فعندي الذي تبغون ، فانتظروا عند الصّباح ، فقلنا : بل بها ايتي

— قلنا لها : كم لها في الدن مذ حجت قالت : قد اتخذت من عهد طالوت

٤ — الوصف : ألمّ به في فلذات متعدّدة ، وأمعن فيه بذكر الخمرة ، مكثراً من النعوت المباشرة والنعوت المؤوّلة .

وقد ظهرت النعوت المباشرة في مثل قوله :

— غرّ — شم الأنوف — صيد — مصاليت — عاطف الليت — قرقف — مشمولة —

ملتطم — طام — كافرة — شمطاء — مُحْتَشَع — زميت — سمح — منعوت — مجتازين —

الكرام — غائمة — مرّاد — دامي الخصر ، منكوت — فنيق الفار — مفتوت .

أما النعوت المؤوّلة فظهرت فيما يلي :

« — سبيت من خمر تكريت — يحارّ به من هوله النوني — قد برزت في زي مُحْتَشَع لله زميت — كغنم داود من أسلاب جالوت — إذا رمت بشرار كاليواقيت — قد عنست — تهدي الى الشرب طيباً — » .

وما عدا ذلك من طبائع الوصف ، فقد قدّمنا الحديث عليه ، عبر تحليلنا للقطعة .

٥ - التشبيه : عرض له في الامثلة التالية :

- وفنية كمصاييح الدّجى غور : وهو تشبيه إيحائي ، بالرّغم من أن أدواته ووجه التشبيه صَحِيحاه .

- في فيلق للدّجى كالَيْم مُلْطَم : وهذا التشبيه بعيد المرمى ، إذ مثل في جزء منه الدّجى بفيلق بجامع الاحتشاد ، ثم قرنه بالَيْم ، متأثراً بامرئ القيس في قوله : « وليل كموج البحر » .

- إذا رمت بشرار كالإواقيت رمي الملائكة الرصّاد : وقد قرن شعاع الحمرة بالشهب التي كانت تطلقها الملائكة ، راجمة بها العفاريت التي أبّت أن تسجد لله . والتشبيه إيحائي لانطوائه على أجواء الاسطورة .

- هي الصّباح : وقد مثل الحمرة بالصّباح في تألّق شعاعها .

- فأقبلت كضياء الشمس : وهو تكرار آخر للتشبيه السابق .

- كنفع مسك فتيق الفار ، مفتوت ، : وقد قرن طيها بالمسك ، كما هو مأثور منذ الأعشى .

- كأنها بزالال المزن إذ مُزجت شباك درّ على ديباج ياقوت : وهو تشبيه تمثيلي ، مركّب متعدد الأطراف .

- فلو ثرانا إليه كالمباهيت : وقد افاد منه التشخيص والدّهشة .

- ظللنا كالسباييت : هو تكرار للتشبيه السابق .

٦ - الكناية : وقد جاءت فيما يلي :

- صالوا على الدّهر باللّهُو الذي وصلوا فليس حبلهم منه بمبتوت : وقد دلّل به على حرّيتهم المطلقة التي أخضعوا بها حتى الدّهر ذاته .

- حتى إذا ارتحلوا عن داركم موي : وقد نمت عن احتقاره ولا مبالاته بمصائر الآخرين .

- قد اتخذت من عهد طالوت : تكتى بها عن قدمها .
- فحاذروا أخذها في الكأس بالقوت : للتدليل على إجلالها .
- فليس حبهم منه بمبتوت : للتدليل على دوام الصلة .
- الاستعارة : وقد ألمّ بها في فلذات جمع بها خياله ، فتمثّل الأشياء في بعدها النَّائي ، كقوله :
- وعاج يحنو عليهم عاطف اللّيت : استعارة مكنيّة ، حذف منها المشبّه به واستبقيت إحدى خصائصه .
- سبيت من خمر تكرت : استعارة مكنيّة قرن فيها الخمر بالمرأه وأبقى على إحدى خصائصها وهو السبي .
- من اللواتي خطبناها على عجل : كالاستعارة السّابقة .
- دامي الخصر : مثل به انهيار الخصر ، لعلاقة المشابهة بين رهافة الخصر وانهيار الجرح .
- قد عنست : استعارة مكنيّة بأحدى خصائص المرأة المنسوبة الى الخمر .
- يديرها قمر : استعارة تصريحيّة اسقط فيها المشبّه وأبقى على المشبّه به .
- اليه الحاظنا ثني أعنتها : شبّه العين بالخليل أو الابل وجعل الالحان شبيهة بالأعنة لملازمتها النظر الى أمر واحد .
- حتى اذا فلك الاوتار دار بنا : قرن بين جوّ الغناء والفلك في استعارة تصريحيّة .

٧ — الموضوعات التي أفاد منها :

- أفاد من الدّين : — موقفه الملحد بالقيم والحلال والحرام .
- بعض الصوّر والنشايه والمعاني ، كداوود وجالوت ، والملائكة ...

— من الفلسفة :

— بعض المعاني كقوله : قد اتيتم بها من كنه معدنها .

— من الاجتماع :

— الخمارات وصواحبها وحظر بيع الخمر .

— السّاقى والمطرب .

— الجنائن الغناء .

— أسماء الآنية والزّهر .

نموذج آخر من الشعر الحموي مدّعي الفلسفة لأبي نواس

المناسبة : نظم أبو نواس هذه القصيدة رداً على النظام زعيم المعتزلة الذي كان يلوم الشاعر على شربه للخمرة . وقد استهلها بصرف النظام عن اللوم لأنه يزيد من الاغراء . فهو يريد ان يتداوى بالخمرة التي هي دأؤه . ومن ثم يستطرد الى وصف لونها وشعاعها والساقية والابريق ، كما انه يتحدث عن مزجها بالماء وما أشبه ، حتى يُلمّ بفلذة شعوية إذ يفضل الخمرة على الطلل مستهزئاً بالعرب . اما في النهاية فانه يخاطب النظام ، ويقول له لا تحظر العفو ، لأن ذلك يزري بالدين .

النص :

دع عنك لومي ، فإنّ اللومَ لغراء	وداوني بالّتي كانت هي الداء ؛
صفراء ، لا تنزلُ الأحزان ساحتها ؛	ملو مسّها حَجَرٌ ، مسّه سرائ .
قامت بإبريقِها ، والليلُ مُعْتَكِرٌ ؛	فلاح من وجهِها في البيتِ لآلاء ؛
فأرسلت من فمِ الإبريقِ صافية ،	كأنّما أخذُها بالعينِ إغفاء .
رقت عن الماء حتى ما يلائمُها ،	لطافةٌ ؛ وجفا عن شكلِها الماء ؛
فلو مزجتَ بها نُوراً ، لمازجَها ؛	حتى تولّدُ أنوارٌ وأضواء .
دارت على فتيّةٍ ، دانَ الزّمانُ لهم	فما يُصيّبُهم إلّا بما شاؤوا .
لتلك أبكي ولا ، أبكي لمتريّةٍ	كانت تحلُّ بها هندُ وأسماء
حاشا لدُرّةٍ أن تُبنى الخيامُ لها ،	وأن تروحَ عليها الإبلُ والشّاء !

فقل لمن بدعي في العلم فلسفة : حَفِظْتَ شيئاً ، وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرأةً حرجاً فإنَّ حَظْرَكَه بالدين إزراء

أولاً : اللوم والتشويق : هذا هو مجمل المعاني التي ألمَّ بها أبو نواس في حديثه عن
الحمرة ووصفه لها ، وقد حرص على ذكر لوم اللأمين ليُظهر بصورة غير مباشرة
شدة تعلقه بها . فهو لا يرتدع ولا يرعوي . ولعله ليس في هذا القول من الجدة إلا
اسلوب التعبير ، وما يشتمل عليه من روح التعليل الفلسفي . فالأعشى وأبو الهندي
قد أَلَمَّا بمثل هذا المعنى ، وكذلك نرى طريقة يقول في معلقته الشهيرة :

وما زال تشراي الخُمورَ ولذني وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتَلَدِي
إلى ان تحامتي العشرة كُلُّهَا وأفردتُ إفراد البعير المُعَبَّدِ

إلا أن الإيجاز الذي نشهده في قول أبي نواس ، والاسلوب الذي يعتمد على الحجة ،
ان ذلك جميعاً يدلنا على اننا أمام شعر بات يختلف عن الشعر الذي أَلَمْنَا به في قصائد
الأعشى والأخطل ومن اليهما .

ثانياً : بين القديم والحديث : ولعل الفارق الهام بين هذا الشعر وشعر الأقدمين ،
ما يطالعنا فيه من كثافة تبعد غاية البعد عن الوضوح والبساطة اللذين كنا نشهدهما في
القديم . فنحن عندما نتلو البيت الذي نظمهُ أبو نواس ، نفهم المعنى ،
لكننا لا نفهم القصد ولا نتمكن من ان تتمثله ونسيغه ، الا بعد ان نعين في التفكير
والتأويل . فكيف يكون اللوم ؟ وكيف يتداوى الإنسان بدائه . هذه الاسئلة لا يتيسر
الجواب عنها ، وانما يقتضي بعض التأمل واستطلاع الاسباب البعيدة من وراء
النتائج الظاهرة . وهذا ما لم نكن نشهده في الشعر الحمري القديم . الواقع ان امتناع
الشيء الذي يتوق المرء اليه يجعله أشدَّ حرصاً على الخطوة به ، كما ان الشوق
يجمِّله ويبالغ بقيمته ، فتشتد الرغبة في الحصول عليه والتمتع به . وبذلك نرى ان
أبا نواس يحول المعنى الشائع القديم ، اذ يجعل له مبرراً نفسياً ، أفاده من قدرة
العقل العباسي على تداول الأمور الذهنية والتحديق بها وتفصيلها ، كما كان العقل
البدائي يتفرَّس بالأمور المادية ويتحدق فيها . ولعل في ذلك مظهراً من مظاهر تأثير

الفلسفة على نفسية الشعراء العباسيين وبالتالي على شعرهم . وقد يبدو ذلك ويتحقق في الشطر الثاني من البيت بحيث نراه يقول : « وداوئي بالتي كانت هي الداء » . لا شك ان هذا المعنى متأثر بالبديع وما فيه من نزعة للتأثير على القارئ بالمعاني المدهشة المروعة ، والتي يستحيل تمثيلها او تحقيقها . فهذا البيت يقوم أصلاً على الغرابة ، إلا انه يعتمد في نقطة انطلاقه الأولى على حقيقة نفسية . ذلك ان المرء الذي يشقى لتعثر أحد الأمور عليه ، فانه لا يمكن ان يتحرر من وطأة العذاب، إلا اذا حقق هذا الأمر ونال مبتغاه منه . ولعل المجنون في حلسه الشعري المعذب المبدع كان قد فطن الى ذلك إذ قال :

تداويت من ليلي بليلي وحبها ————— كما يتداوى شارب الخمر بالخمر

ومهما يكن ، فان الشعر الذي ألمنا به خلال هذه القصيدة يجعلنا نشعر ان معادلة الفن والصناعة الداخلية للقصيدة قد تبدلتا غاية التبدل عما كانتا عليه في الشعر القديم ، وان كانت روح المعاني ما برحت واحدة بصورة عامة .

ثالثاً : التقرير : بعد هذا البيت ينصرف الشاعر من المرافعة الى الوصف ، فيتحول الاسلوب من اعتماد الحجج الى تقرير المظاهر والغلو فيها :

صفراء ، لا تنزلُ الأحزانُ ساحتها ————— إن مسّها حجرٌ مسّته سراءُ

يلفتنا في مطلع هذا البيت لفظة « صفراء » فهي لفظة تقريرية علمية تنقل الواقع دون أن يكون لها ضرورة . فالحمرة بصورة عامة تزيل الهموم ، أكانت صفراء أم حمراء أم بيضاء . إلا أن الشاعر ألم بها بالرغم من ذلك مظهرًا النزعة الوصفية التي ما برحت تستبدُّ بالشعر العربي منذ جاهليته . فالشاعر لا يرى حرجاً في نقل الأشياء ، كما تُرى في العين ، او كما يراها الناس ، جميعاً ، ذلك أنهم كانوا يعتقدون ان فضيلة الشعر في تعادل الظاهرة التي يصفها مع الظاهرة التي تُرى في الطبيعة .

رابعاً : نشوة السكر : بعدئذ ، ينتقل الى فعل الحمرة وتأثيرها في الشارب ، فيقول انها لو مسّت الحجر لبعثت فيه الحيوية والشعور بالسرور . وهذا المعنى كالمعنى

السابق ، عرفنا في تقليد شعر الحمرة إلا أن الاعشى كان قد تحدث عن تأثيرها في الانسان وذكر انها تغشى ذؤابته^١ . وكذلك الاخطل فقد ألم بدبيبها في العظام . اما ابو نواس فقد تخطى ذنبك المعنين وتخطى الانسان ، فضلاً عن الحيوان والنبات ، وجعلها تبث النشوة في الحجر . وهكذا ، فاننا نتحقق ان المعاني في شعره الحمري لم تكن مولدة جميعها ، بل مستفادة من المعاني القديمة . إلا ان الشاعر ، بالرغم من ذلك ، كان يبعث في المعنى القديم الشائع روحاً غامضاً ، جديداً ، وذلك لانه كان ذا تجربة حية ، حادة . فهو يعيش الحمرة ، ويتخفف من همومه بها ويرى انها الدواء الوحيد الذي يزيح عنه وطأة الحياة ، ويشيح به من مواجهة وجهها الكالـح . وبعد ، فما قيمة هذه المبالغة من الناحية الفنية ؟ ذكرنا سابقاً ان الفن ليس جوهره مبالغة ، كما يدعي البعض . ذلك ان المبالغة أمرٌ يسير ، يسهل أن يقوم به الناس جميعاً . ان الفن ليس مبالغة وإنما هو حدة شعور بالأشياء ، يفيض على واقعها حرارة تجعله يظهر بواقع آخر ، أكثر غلوّاً من واقعه الحقيقي . فاذا لم يكن الفنّان قد صدر عن تجربته الخاصة وانفعاله الصادق ، فان المبالغة التي يفتق بها تكون عديمة التأثير ، لأن النفس لم تبث فيها من جذوتها . من هذا القبيل ، نرى ان المبالغة التي ذكرها أبو نواس في البيت السابق ، كانت تصدر في الغالب عن انفعال نفسي صادق .

إلا ان الانفعال النفسي من وجهة أخرى ، لا يكفي أيضاً للتجربة الفنية الخالدة ، فهو كالغلوّ ضروري ، لكنه غير كاف . ذلك ان التجربة الصادقة تغدو دون قيمة إذا لم يكن ثمة ثقافة عميقة جذرية ترتفع بالانفعال عن كونه انفعالاً جزئياً ، فردياً ، ونحوه الى انفعال عميق ، ينطلق من نفس الشاعر ليشتمل على الانسان ، جميعاً . لذلك نرى ان هذا البيت بالرغم من المبالغة التي يحفل بها ، والاخلاص الذي يفيض به ، يفقر الى الثقافة العميقة التي تنقله من نفس أبي نواس الى سائر النفوس البشرية . اية فضيلة في ان يقول الشاعر ان الحمرة تؤثر حتى في الحجر ؟ أليس ذلك ذلك تعبيراً عاماً مبتدلاً شائعاً ؟؟ وهكذا ، فان الفن الشعري لا يستقيم الا اذا توحدت التجربة النفسية في طفرة الانفعال مع الثقافة العميقة الحية .

١ - تدب لها نشوة في العظام وينشئ الذؤابة اغثارها .

خامساً : وصف الجارية ولألاء الجمال : بعد ان يتحدث عن تأثير الحمرة
ينصرف ، الى وصف الساقية فيقول :

قامت بإبريقها والليل مُعتكِـرٌ فلاح من وجهها في البيتِ لألاء

ان وجه تلك الساقية فيه من الجمال ما يجعله متألقاً، مشعاً ، حتى انه يضيء
البيت . وهذا المعنى كالمعنيين السابقين ، ليس مُبتكراً . وليس فيه من الغلو إلا
الصورة التي فتق الشاعر بها . فقد كان الجاهليون قد ألموا بهذا المعنى في ألت
الوجه ، وربما رأيناهم يبالغون فيه ، حتى لتساوى مبالغتهم مع المبالغة التي نشهداها
في شعر أبي نواس . فدريد يقول :

وبدت ليميس كأنها بدرُ السماء إذا تبدى

أو قول آخر :

قامت تراءى بين سيجتي كلـة كالشمس يومَ طلوعِها بالأسعد .

والى ذلك شعراء آخرون ألموا بهذا المعنى ، ممن لا مجال للتمثل بشعرهم جميعاً ،
وانما نكتفي بأن نتحقق من ذلك ان شعر أبي نواس ، كشعر سائر العباسيين ،
لم يستطع ان يتحرر من وطأة القدماء بالرغم من دعوته للتجديد وادعائه له . فنحن
نرى ان معانيه هي ، في الواقع ، توليد من المعاني القديمة واشتقاق منها وعبث بها .
فأيا تكون تلك الغانية التي يشرق وجهها كالشمس ! لا شك أن الأصل في هذا
هذا المعنى ان الوجه الجميل يكون كثير التألق . إلا أن الشعراء العرب خاصة أبي
نواس ، قد ضاعفوا من هذا الواقع وبالفوا فيه ، حتى أنهم بلغوا الاسطورة
الكاذبة المستحيلة . ان اشراق وجه الساقية ، أو كما يقول الشاعر ، إن تألؤه ، ليس
مولداً من عصب الشاعر وبقينه ، بقدر ما هو محاولة لتقصي المعاني المعروفة المتداولة .

١ - من ذلك قول امرئ القيس :

تضيء الظلام بالعشي كأنها منازة عمى راهب متبتل
وقول طرفة :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه ، نقي اللون ، لم يتخذ

وهكذا ، نرى ان ابا نواس اصبح قادراً على تداول المعاني اكثر من الجاهليين او الامويين، لكنه لم يستطع، بالرغم من ذلك، ان يلج الى عتمة النفس ويكتشف اسراراً نفسية جديدة وصوراً ومعاني مُبتكرة . ان آفة الشعر العربي انه لم يكن يقوم بمحاولاته في التعمق بالنفس ، ولم يكن يعمد الى اكتشاف اساليب جديدة تمكنه من التوغل بالتجارب النفسية العميقة الهاربة ، بل قصر همه على تقديس التراث القديم المحرم ، محاولاً ان يستعيد ما قاله السابقون بأسلوب آخر ، اكثر تعقيداً وغلواً ، وبالتالي اكثر ابتعاداً عن الاخلاص .

سادساً : تذوق الخمرة بالعين : الا أن الشاعر يمتاز في شعره عن الشعراء الاقدمين بتسلسل المعاني وتطورها بيتاً اثر بيت بسببية تكاد أن تكون تامة . فهو يقول ان الساقية قامت بإبريقها، ثم يشي لوصف الشراب الذي سكبته من ذلك الابريق، فإذا هو يأخذ بالعين كأنه الاغفاء :

فأرسلت من فم الإبريق صافيةً كأنما أخذها بالعينِ إغفاءً

فالخمرة تؤنس عين الشاعر وتبعث فيها نشوة ، كأنها نشوة الاغفاء . وذلك يدلُّنا على ان ابا نواس أصبح يتذوق الخمرة بعينه بقدر ما ينعم فيها بمذاقها . لا شك ان هذا المعنى جديد في روحه ، لأن الشاعر العباسي غدا قادراً على تتبع الحركات والتحوُّلات النفسية ، اكثر من الشاعر الجاهلي ، لأن حواسه تترافد وتتحد . فابن الرومي يرى غناء وحيد بقدر ما يسمعه . كما انه يُبصر ديبب المكر^١ بقدر ما يشعر به . فأنشئ للجاهلي ان يُليم بمثل هذه المعاني التي تقتضي كثيراً من التأمل والتمهُّل والتقصِّي ؟ ذلك ان حياته كانت حياة مهرولة ، يكدها هم العيش ، بينما اصبحت حياة العباسي مستقرة ، تمكنه من التفرُّغ للتأمل والتنبه الى الرعشات النفسية التي كانت تستحيل على الجاهلي او الاموي جميعاً . أو لم يكن الجاهلي يتصدى للخمرة من خلال قصيدة طويلة يتطرق فيها الى مواضيع ومعاني شتى؟ أما أبو نواس فقد تخصص لها، يتحرى معانيها ويدققها ،

١ - قال ابن الرومي في وصفه لابي قاسم الشترنجي وهو يلبس :

لك مكر يدب في القوم أخفى من ديبب الغناء في الاعضاء

صادراً حيناً عن النفس ، وما فيها من إحساس عميق بسلذة الخمرة ، وأحياناً أخرى عن الذهن وما فيه من حيّل في تكثيف المعنى وتعمّقه وإظهاره بمظهر الغرابة المدهشة المروعة . ان محاولة أبي نواس كانت تعتمد التعمّق بالاضافة الى التوسع . ولكن ذلك جرى غالباً من ضمن القديم المتردّد .

سابعاً : تأثير الفلسفة وعلم الكلام : وفي هذه القصيدة تأثير مباشر للفلسفة ، بالاضافة الى تأثيرها في الاسلوب . وقد كسا بها الشاعر معانيه القديمة ، كما شهدنا في المعاني التي ألمنا بها سابقاً . فهو يقول واصفاً شعاع الخمرة :

رَقَّتْ عَنِ الْمَاءِ حَتَّى مَا يُلَاثِمُهَا لَطَافَةٌ وَجَقًا عَنْ شَكْلِهَا الْمَاءُ
فَلَوْ مَزَجْتَ بِهَا نُورًا لَمَازَجَهَا حَتَّى تُولَدَ أَنْوَارٌ وَأَضْوَاءُ

ان روح الخمرة رقت عن روح الماء . فهي لا تمزج به ، بينما تساوت روحها مع روح النور وجعلت اذا مازجته تتولد الانوار والاضواء . هذا المعنى يبدو عادياً طبيعياً بشكله الخارجي . ولكن اذا تحرينا الاسباب او المعاني التي اعتمدها الشاعر في تقريره لهذه الصور ، نتحقق انه يعبر عن تجربته بالخمرة كما يعبر أصحاب الفقه عن قضية التوالد بين الأرواح . فهو قد غشي المعنى الحمري بالذلّة الفلسفية ، مقابلاً بين لطافة الخمرة ولطافة النور ، بعد أن فضّلها على الماء ، لأن روحها ألطف من روحه . وهذا لعمرى من جديد أبي نواس خاصة وجديد العصر العباسي عامة . فاین التعقيد والتحول اللذان تلقاهما في هذين البيتين من التعبير المباشر الواضح الذي لا يستظل أسبأاً رواءه ، كما اطلعنا عليه في الجاهلية او العصر الاسلامي . ولعل هذين البيتين يمثلان لنا واقع الثقافة التي افاد منها الشاعر في التوغل بالتعبير عن واقعه النفسي . فابو نواس لم ينظم ما يعرفه من الفقه والدين ، بل وحدّ بينه وبين المعاني التي يريد ان يعبر عنها ، فأتى الواحد من خلال الآخر بصورة حية لا ندرك متى يبتدىء الاول او متى ينتهي الثاني . وهكذا ، فان اختلاف أبي نواس الى المساجد ودور العلم اثار في تعميق افكاره وأغناه بصور للتعبير لم تكن تتيسر لمن قبله .

ثامناً : مقابلة بين المعاني القديمة والمعنى الجديد : ومن الضروري ان نقابل بين الصورة التي ألم بها ابو نواس في حديثه عن شعاع الحمرة والصور السابقة التي شخصت في الأدب القديم . قال الأعشى :

كأنّ شعاع قرن الشمس فيها إذا ما فضّ عن فيها الختام

فهو يشبه الشعاع الذي ينبعث منها عندما تسكب بالشعاع الذي تبعثه الشمس عندما تطلع من وراء الأفق . ولا بد لنا من التنبيه الى الواقعية النسخية التي نشهدها خلال هذه الصورة . فالشاعر لم يشبه شعاع الحمرة بالشمس ، بل شبهه بقرنها . والفرق بعيد بين التشبيهين . ان شعاع الشمس يميل الى البياض ، عندما تصبح الشمس في كبد السماء ويكاد لا يكون اصفر ، أي شبيهاً بشعاع الحمرة ، الا عند الصباح وقبل ان تظهر الشمس تمام الظهور . وهكذا ، فان تخصيص الشبه بقرن الشمس ، من دون الشمس ذاتها ، يدل على خاصية عامة من خصائص الوصف الجاهلي وهي خاصية التدقيق لكي يتساوى الشبه مع المشبه به تمام التساوي، وكذلك نرى ان الاخطل قد ألمّ بمثل هذا المعنى ، إذ قال :

فصبوا عقاراً في إناء كأنها إذا لمحوها جذوة تتأكل

لا مجال للاطالة في تحليل هذا البيت ، فقد ألمنا بذلك من قبل ، وانما نريد نشير الى ان هذا التشبيه لم يكد يخالف عن التشبيه الذي ألمّ به الاعشى ، الا بسورة الغلو الذي اسرف فيه . اما التشبيه الذي رأيناه خلال وصف ابي نواس فيختلف تمام الاختلاف بروح الاسلوب والتعقيد الذي يشتمل عليه ، عن التشبيهين السابقين جميعاً . وثمة أيضاً نزعة التقصي والتمعن التي تطالعنا خلال هذين البيتين وهي لم تكن تيسر لمن قبله . ذلك أن أبا نواس أصبح يحلو معانيه جلاء ، يكد ويتحسر في توليدها بشكل جديد ، بعد ان استنفد من قبله معاني الحمرة جميعاً . فهو لم يكتف بان يشبهها بالنور او يقارن بينها وبين الماء ، بل جعلها مصدراً للانوار والاضواء . فهي في تولّد وتلاؤد دائمين . وهكذا ، نرى مرة اخرى ان فضيلة الشاعر العربي اللاحق على السابق ، كانت غالباً فضيلة الاسراف في الغلو وتحويل المعنى العادي الى معنى يوهم بالحدة اذ يختلف اسلوب التعبير عنه .

تاسعاً : القدرية والمرجئة : ومهما يكن من أمر ، فإن تأثير النزعة الفلسفية لم يظهر في هذين البيتين وحسب بل تعداه الى سائر الايات الباقية من القصيدة فهو يصف عتوه مع صحبه بقوله :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهم فما يُصيّهمُ إلا بما شاؤوا

هؤلاء الفتية الذين يتحكمون بمضير القدر ، ويُخضعون الزمان ، ليسوا سوى جماعة من القدرين الذين يعتقدون إن الانسان قادر أن يبدع تصرفه بنفسه ، وليس مُجبراً ، يتأثر ويُخضع للقدر الذي يتحكم به . وهذا الامر كان موضع نزاع وتخاصم بين الفرق الاسلامية . وهكذا ، فان ابا نواس صهر تلك النظرية في شعره وحولها الى معادلته ، كما سبق له ان حول نظرية التوليد .

وهناك نظرية المرجئة التي كان ابو نواس يحرص على ادعائها لأنها توافق تصرفه . وهذه النظرية تقول : ان الله لا يعاقب الناس على خطاياهم الكبيرة ، بل يرجئ ذلك الى يوم القيامة . وقد كان يخيّل لأبي نواس ان الله لا يتعقّب بخطاياهم في هذا العالم^١ . وهو ، خلال هذه القصيدة ، يبدو وكأنه يدافع عن هذا الرأي . وقد تحقّقنا بصورة واضحة في نهاية القصيدة اذ قال للنظام :

فقل لمن يدّعي بالعلم فلسفةً حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
لا تحظر العفو إن كنت امرءاً حرجاً فإنّ حظركه بالدين إزاء

هذان البيتان هما من الفقه المباشر إذا جاز التعبير ، فهو يجادل فيهما كما يتجادل علماء الكلام ، ويرى ان التحرج بالعفو انما يزري بالدين ويحقّره . .

هذا هو تأثير الفلسفة والفقه والدين كما بدا خلال القصيدة . وقد تحقّق لنا ان قصيدة الحمرة العباسية اختلفت بذلك أيّما اختلاف عن القصيدة القديمة ، لأنها تفتحت على معالم المعاني والصور كانت مستحيلة بالنسبة الى من ألّفها بها قبلاً ،

١ - من ذلك قوله :

خلق النفيران إلا لامرئ في الناس كافر

وثمة بيّنات في قصائد أخرى أيضاً ، لا بدّ لنا من أن نتصدّى لها عندما نتحدث عن الخصائص العامة لوصف الحمرة في شعر أبي نواس ، وإنما نكتفي بهذه الإشارة التي طالعنا خلال القصيدة .

عاشراً : فلذة شعوية : ومن وجوه التجديد ، أيضاً ، في شعر أبي نواس ما نشاهده من نزعة شعوية تظهر خلال هذه القصيدة ، كما تظهر خلال سواها . فهي هو يقول مقابلاً بين الحمرة والحبيبة العربية والحيمة وما أشبه :

لنلك أبكي ولا أبكي لمتزلةٍ كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ
حاشا لدرةٍ أن تُبنى الخيام لها وان تروجَ عليها الإبلُ والشاءُ

لقد كان ينقم على العرب لأنهم يعبرونه بضعة أصله . وقد جعل يتهمز بهم وبمن يمتّ إليهم في شعره ، وربما رأيناه يقيم لذلك مذهباً أدبياً . فهو يرى ان البيئة الجديدة تقتضي أدباً وشعراً جديدين ، وبما ان البيئة العباسية تفتحت عن عوالم جديدة ، كان حريّاً ان يعالج الادب هذه المواضيع ، فلا يبقى باكياً على الطلل الذي لم يعد يعاني تجربته . اسعمه يقول :

أما رأيتَ وجوهَ الأرضِ قد نصيرتَ وألبستَها الزرابي نثرةَ الأسدِ
واستوفيتَ الحمرةَ أحوالاً مجزومةً وافترّ عيشُك عن لذاتك الجددِ

وهكذا ، فهو يرى ان تجدد العيش يحتم تجدد الشعر . إلا أنه أشبع هذه النظرية التي تبدو محقّنة في جوهرها بكثير من الزرابة على العرب والاصل العربي . لا مجال للاطالة في درس الشعوية في شعره لأن ذلك يتطلب فصلاً طويلاً وإنما نكتفي هنا بأن نشير الى أن الشعوية كانت من أهم الخصائص التي تخصص بها شعره . فهو يكاد لا يصف الحمرة حتى يفضلها على الحياة العربية ، كما رأينا في البيتين السابقين حيث جعل يُجِلُّ الحمرة ان تروج عليها الإبل والشاء .

سائر الطبائع الاسلوبية :

١ - الوحدة الفنية : بدا أبو نواس خلال هذه القصيدة وقد انتزع عنه عباءة الجاهلية القديمة التي كان يتلفّع بها الأعشى والإخطل ، ونراه وقد ارتدى ثوباً جديداً كثير التعقيد والزخرف ، كما كان شائعاً في العصر العباسي . وهذه القصيدة بخلاف القصائد القديمة التي كانت مجموعة متناوبة من الأبيات والمعاني المستقلة ، أصبحت تتطور وتتحد ، منتقلة من المعنى إلى الآخر ، كما ينتقل من السبب إلى النتيجة . إن اللوم الذي تحدّث عنه في المطلع جعله يصف الحمرة ليظهر الأسباب التي جعلته يعاقرها ويهيم بها . وقد عرض خلال ذلك للساقية والشعاع وما أشبه ، ثم عاد فدافع عن رأيه أمام النظام على أسلوب المعاني الفقهية ، فكأنه يحدّثه باللّغة التي يفهمها أو التي يؤثّر بها . وهذه الوحدة التي تشتمل عليها القصيدة تأتت من التزام الشاعر الدفاع عن قضية يؤمن بها أمام من يلومه أو يقرّعه عليها . فالوحدة إذن هي وحدة قضية يعبرّ عنها بينما كان الجاهلي يجمع فلذات من المعاني التي لا ترابط ولا توحد بينها . وهكذا فإن فضيلة الشعر لم تعد هنا فضيلة بيت مستقل ، بل حالة عامة يعبرّ عنها الشاعر متسلسلة ، منذ البيت الأول حتى البيت الأخير .

٢ - تأثير العصر : بالرغم من أن جذور المعاني الأولى كانت مغروسة في تربة الشعر القديم ، فإن الشاعر أضفى عليها الأجواء الخاصة بالإنسان العباسي ، متأثراً بالجدل القائم في العصر بين العقل والنقل ، والتنازع الحادّ بين الإيمان والإلحاد . ولقد كان أبو نواس مرآة لعصره المتمزّق بين الهموم الدنيوية والشغف باللّذة والهموم الماورائية والأخذ بالتقشّف والتقوى . وفيما كان أبو تمام ينصرف عن الهموم الوجودية إلى الهموم البديعية ، كان أبو نواس ينصرف إلى الهموم المصيرية ، معبراً عن الإنسان الواقع في هاوية نفسه وهاوية الحياة ، الشاعر باليأس من الخلاص .

وقد بدا تأثير العصر ، كما قدّمنا ، في المعاني الفلسفية ، وفي الأسلوب البعيد النائي لاقتناص المعاني ، فضلاً عن ظاهرة المجون التي أطبقت على العصر ، جميعاً . فذكر الحمرة والمجلس والساقية تنقلنا إلى عوالمه البعيدة .

٣- النعوت : توسّل الشاعر بالنعوت في معرض الوصف ، دون ان يحشد ألفاظها المباشرة حشداً . مثال ذلك : « صفراء - معتكر - صافية - حرجاً » . كما أنه اعتمد النعوت التأويلية كقوله :

— لا تنزل الأحزان ساحتها : لو مسّها حجر مسته سرّاء .

— كأنما أخذها بالعين إغفاء .

— رقت عن الماء .

— وجفا عن شكلها الماء .

— فلو مزجت بها نوراً .

— دارت على فتية دان الزّمان لهم .

— كانت تحلّ بها هند وأساء .

٤- التشبيه : نفع عليه بصيغته المباشرة في قوله :

— كأنما أخذها بالعين إغفاء ، وقد قدّمنا الحديث عنه .

وقد نفع عليه في أشطر أخرى تنطوي على مضمونه :

— فلاح من وجهها في اليت لألاء ، وقد قرن بين ألقى الوجه والتألق .

— رقت عن الماء ، وفيه نستشف روح التشبيه مع تفضيل للماء عليه .

— فلو مزجت بها نوراً لمازجها : قرن ومائل بينها وبين النور .

٥- الكناية : قد نعر عليها في مثل قوله :

— حاشا لدرّة أن تبني الخيام لها — وقد تكتّى بالخيام على هزال أصحابها وقلة شأنهم .

— أن تروح عليها الابل والشاء : وقد تكتّى بالابل والشاء على الحياة والاعمال الزرّية التي كان ينصرف اليها العرب .

٦ - الغلو : يلزم الغلو الآثار الفنية كنتيجة للإنفعال . وقد توسّل له في هذه القصيدة الأساليب التالية :

— التعليل : وهو نوع من البرهان الذاتي التبريري المنطوي على حقيقة واقعية ، كما نشهد في الشطر الأول من المطلع : دع عنك لومي فإنّ اللّوم إغراء — والشطر الثاني : وداوني بالتي كانت هي الداء .

ويتضح التعليل في النتيجة التي خلّصَ إليها بقوله :
لتلك أبكي ولا أبكي لمنزل — كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماء

— التناقض : ولّد الغلو ، ايضاً ، بالتناقض بين المظاهر في مثل قوله :
قامت بإبريقها ، والليل معتكر — فلاح من وجهها في البيت لألاء
فقد حرص على ذكر اعتكار الليل ، قبل أن ينوّه بتألّق وجهها ليضاعف منه .

— تخطّي الحواس : نشهده في قوله : « كأنما أخذها بالعين إغفاء » ، اذ جعل يأخذ النشوة بالبصر ، وذلك غلو بالمعنى الشائع الذي يأخذها بال مذاق .

— المعادلة الفلسفية : وقد وردت في المفاضلة بين الماء والحمرة والمساواة بينها وبين النور ، وفي توسّله بالمذهب القدريّ الذي أخضعوا به حتى الزّمان ذاته .

المديح نموذج من ابي تمام

مختارات من فتح عمورية (١)

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حدةٍ بين الجِدِّ واللَّعِبِ^٢
بيضُ الصفائح لا سُدُ الصفائفِ في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريبِ^٣
والعلمُ في شهبِ الأرماعِ لامعةٌ بين الحميسينِ ، لا في السَّبعةِ الشَّهبِ^٤
أين الروايةُ ؟ بل أين النجوم وما صاغوه من زُخرفٍ فيها ومن كذبٍ؟
هـ تخَرُّصاً وأحاديثاً مُلفَقةً ليست بنبعٍ اذا عُدَّتْ ، ولا غَرَبَ^٥

• • •

١ - عمورية : بلدة حصينة في الاناضول كانت بيد الروم ، وكانت مقدسة لديهم لأنها دارة الاباطرة وبيت كرسيمهم ، وحمل بطارتهم .

٢ - الكتب المقصودة في هذا البيت هي كتب السحر والتنبؤ والتنجيم .

٣ - الصفائح : السيوف . الريب : الشكوك .

٤ - الحميسين : الجيشين الكبيرين .

٥ - التخرص : التنبؤ الكاذب . النبع : شجر صلب تتخذ منه القسي الجيدة ، والغرب : شجر هش لا يصلح لاتخاذ القسي . والمعنى ان كلامهم لا حقيقة فيه .

فتح الفتوح تعالى أن يحيط به
فتح ، تفتح أبواب السماء له
يا يوم وقعة عمورية انصرفت
أبقيت جد بني الاسلام في صعد
١٠ أم لهم ، لورجوا ان تفتدى جعلوا
وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها
من عهد اسكندر ، أو قبل ذلك قد
حتى إذا مخض الله السنين لها
جری لها الفأل نحساً يوم أنقرة
١٥ كم بين حيطانها من فارس بطل
بسنة السيف والخطي من دمه
لقد تركت ، أمير المؤمنين ، بها
غادرت فيها بهيم الليل ، وهو ضحى

نظم من الشعر ، أو نثر من الخطب
وتبرز الأرض في أثوابها القشب^١
منك المني حقلًا معسولة الحلب^٢
والمشركين ودار الشرك في صيب^٣
فداءها كل أم برة وأب
كسرى ، وصدت صدوداً عن أبي كرب
شابت نواصي الليالي ، وهي لم تشب
مخض البخيلة كانت زبدة الحقب^٤
إذ غودرت وحشة الساحات والرحب
قاني الذوائب من آني دم سرب^٥
لا سنة الدين والاسلام مختضب
لنار يوماً ذليل الصخر والخشب
يشله وسطها صبح من الذهب

١ - القشب : الحديد .

٢ - حقلًا : مليئة الفروع بالبن . والمعنى ان الاماني التي يبلنها صاحبها كالافروع الملقى بالبن يؤخذ منها حليب لذيذ .

٣ - الصيب : ما انحدر من الارض ومال نحو الانخفاض .

٤ - برزة الوجه : الفتاة ذات المحاسن البارزة . ابو كرب : ملك من قباة اليمن اسمه اسعد بن مالك الحنيري (٢٠٠ - ٢٣٦ م) المعنى : ان عمورية تشبهت بفتاة بارزة المحاسن وامها الفاتحون فامتنت عليهم .

٥ - كما ان المرأة البخيلة تمخض اللبن لتستخرج منه الزبدة ، كذلك مخضت الايام فكانت عمورية زبدتها واجود ما فيها .

٦ - القاني : الاحمر - الآني : الحار - السرب : السائل .

حتى كأنّ جلايب الدُّجَى رَغَبَتْ
 ٢٠ ضوء من النار ، والظلماء عاكفة
 عن لونها ، أو كأنّ الشمس لم تَغِبْ
 وظلمة من دخان في ضُحَى شحِبِ
 فالشمس طالعة من ذا ، وقد أفلت
 والشمس واجبة من ذا ، ولم تجبِ

• • •

ما ربع مية معموراً يُطيفُ به
 غيلان ، أبهى رُئي من ربعها الحرب
 ولا الحدود ، وقد أدمين من خجل
 أشهى إلى ناظري من خدّها الترب .
 سماجة غنيت منها العيون بها
 عن كلّ حُسن بدا ، أو منظر عجب
 ٢٥ تدبير معتمٍ بالله منتقم
 لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد
 الله مرتقب ، في الله مرتغب ،
 لو لم يقد جحفاً يوم الوغى لغزاً
 إلا تقدّمه جيش من الرعب
 لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد
 من نفسه وحدّها في جحفل حب
 رمى بك الله بُرجيها فهدّمها
 لو رمى بك غير الله لم يُصب
 لبّيت صوتاً زبطرياً هرت له
 كأس الكرى ، ورُضاب الخرد العرب
 ٣٠ عدلك حرّ الثغور المستضامة عن
 برّد الثغور وعن سلسلها الحصب

• • •

١ - الشحب : المتغير اللون .

٢ - وجبت الشمس : غابت .

٣ - غيلان : هو الشاعر الاموي المعروف بلني الرمة ، كان يحب فتاة اسمها مية .

٤ - الجحفل : الجيش الكثير العدد والعدة . الوغى : الحرب . اللجب : الذي له ضجيج وهياج .

٥ - زبطريا : منسوباً الى زبطرة . والشاعر يشير هنا الى حادثة المرأة التي صاحت : وامتصماه . هرت : صبيت على الارض من غير ان تبالي . الكرى : النوم اللذيذ . الخرد : الفتيات العذارى . العرب : ج عروب وهي المرأة المحبة لزوجها .

٦ - عداه عن الشيء : صرفه عنه . الثغور الاولى : جمع ثغر وهي المدينة القائمة على الحدود . والثغور الثانية : جمع ثغر وهو القم . سلسالها : الحصب : ريقها الطيب العذب ، وهو في الاصل الماء الذي يجري فوق الحصى ، فيكون عذباً صافياً .

العوامل المؤثرة في شعره وشخصيته

١ - ولادته ونشأته : وُلِدَ حبيب بن أوس الطائي المعروف بأبي تمام عام ١٩١ هـ في بلدة يقال لها جاسم ، على مقربة من دمشق . وكان أبوه مسيحياً ، اسمه تدؤس العطار ، فلماً اعتنقَ الاسلام حوّل اسم أبيه إلى أوس . ولا يُعرف عن حياته شيٌ ذو غنى ، كمعظم الشعراء العرب ، إلاّ أنه عُرفَ بكثرة الترحال والتنقل ، حتى أنه جاب معظم البلاد ، ماراً أو مقيماً في مصر وبغداد وخراسان والشّام والعراق ، حتى أوفى إلى المعتصم . ولعلّ تحوُّله عن دينه ساقه إلى نوع من الحماس لدينه الجديد ، لا يعفُ فيه عن التصريح بهجاء النصارى الذين انخلع عنهم وارثدّ عن دينهم . كما أن ارتحاله الدائم وإطلاعه على أوضاع الحواضر العربية أفاده خبرة حياتية وواقعية في خصائص كل منهما ، ينقلُ ذلك أو يتمثّله ويفيد منه في شعره .

٢ - ثقافته : كان أبو تمام يأخذ نفسه بثقافة واسعة ، حتى قيل إنه عالم وإن شعره يُعجب أصحاب الفلسفة والمعاني . ويظهر أنّه كان يحذق علم الكلام وما يتفرّع منه ، كما كان ملماً بكثير من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية ، ولا يغفل حتّى عن العقائد والنحل ، ويتوسّل بألفاظ العلماء ، جميعاً ، في شعره ، ويضمُّ إلى تلك الثقافات ثقافة فنية راقية تظهر فيما اختاره من أشعار في حماسته .

ولكي نمثّل على عمق ثقافته وشمولها نورد هذا النصّ عن ابن المعتز في طبقات الشعراء : قال ابن قدامة : « دخلت على حبيب بن أوس بشّروين ، وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه ، فما يكاد يرى ، فوقفت ساعة لا أعلم بمكاني لما هو فيه ،

ثم رفع رأسه ، فنظر إليّ وسلّم عليّ ، فقلتُ له : يا أبا تمام ، إنك لتَنظر في الكتب كثيراً وتُدرّس الدّرس ، فما أصبرك عليها . فقال : والله ، ما لي إلّا غيرُها ، ولا لذّة سواها ، وإني لخليقٌ إن أتفَقَدَها أن أحسِنَ . ولذا بحزمتين : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله ، وهو مُنْهَمَكٌ ، ينظر فيهما ويميّزهما من دون سائر الكتب . فقلت : فما هذا الَّذي أرى عنايتك به أو كَدَّ من غيره ؟ قال : أما التي عن يميني ، فاللّات ، وأما التي عن يساري ، فالعزّى ، أعبدُهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد وعن يساره شعر أبي نواس .

مناسبة النص : في سنة ٨٣٧م أغار امبراطور الروم تيوفيل بن ميخائيل على بلدة تدعى زبطرة ؛ تقع على الخط الفاصل بين أرض العرب وأرض الروم . وكانت زبطرة موطناً للمسلمين التابعين لخلافة المعتصم . وقد اشترك في تلك الغارة قوم من الروس والبلغار وجماعة من الفرس ، فروا من جيش بابك الخرمي ، بعد أن قضى المعتصم على ثورته . وعاث الجيش البيزنطي في زبطرة ، فأهلك أهلها وسبي نساءها ، واسترق أطفالها ، وساقهم إلى القسطنطينية ثم أحرق المدينة بكاملها . وفيما كان المعتصم في قصره ، أتاه خبر زبطرة وبلغه ما كان من فظائع الروم ، ولا سيما خبر مفاده أن امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شدة وتعدياً ، فصاحت ، وهي تساق إلى الاسر : « وامعتصماه » وبلغت استغاثتها المعتصم ، فتمللم وصرخ : « لبيك ، لبيك » . ثم جمع العسكر في دار العامة ، وأحضر قاضي بغداد ، وثلاثمائة وثمانية وعشرين رجلاً من العدول ، فاشهدهم على ما وقف من الضياع ، وما يجب أن يصير بعده من أمر الخلافة ، ثم مضى بجيشه العظيم إلى عمورية ويروون أنه سأل قواده : أي بلاد الروم امنع واحصن ، فقليل : « عمورية » ، لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الاسلام ، وهي عين النصرانية وبُنُكُها ، وهي اشرف عندهم من القسطنطينية . وهكذا كانت حادثة زبطرة سبباً في فتح عمورية .

« زحف المعتصم بجيش جرار ، ومعه أقوى قواده وأبرعهم ، وقد قسم جيشه كراديس وجهزهم بالانقال والزاد والسلاح وسيّر بين يديه الطلائع . . . حاصر عمورية خمسة وخمسين يوماً ، فقوّض أبراجها ودكها بكتائبه ، وأذل قوادها ،

وقتل منهم عدداً غفيراً . والحّ عليها بالمجانيق والعرّادات ، والحملان والدبابات :
حتى دك حصونها وتلّ معاقلها واحسن التأديب والانتقام ثم عاد إلى سامراء عودة
المخلص المنتصر بعد ان قتل من أهل عمورية تسعين ألفاً .

عرض المضمون :

١ - القسم الأول : المفاضلة بين السيّف والكتاب : أستهل أبو تمام بمقطع حكيم
عام في المفاضلة بين الكتاب والسيّف ، رامزاً بالأول إلى المنجّمين وبالثاني إلى القتال
والحرب . ويقع هذا المقطع في خمسة أبيات (١ - ٥) عرض فيها للمعاني التالية :

- ان السيّف يُنْثِي عن الحقيقة ، فيما تقصّر الكتُب أو تُوهم بها ، وهو الذي
يُؤدّي الى الجدلّ واليقين ، فيما تخادع الكتب وتبقيك بين الظنّ والتصديق
والجدلّ واللّعب .

- إن الواقع كذّب المنجّمين الذين نصحوا المعتصم بأن يُرْجى زحفه حتى
نضوج العنب والتين . فقد حاصر المدينة وقضى على أهلها ، مُظْهِراً أن
القوة تُخرس وتدحض وتحقّق .

٢ - القسم الثاني : التّعني بالفتح (٦ - ٩) . يقول إنّه فتح لا يُضاهى ولا يُوصف
بشعر أو نشر . فهو يُعْجز البيان ويثير الفرح حتى في السّماء ، فتُسرع أبوابها له ،
فضلاً عن الأرض التي ترتدي منه أبهى حلل الزّهر . ولقد أترع الاماني ، فجعلها
معسولة ، عذبة ، لأنّها تحقّقت فيه وغدت واقعةً ، انتصر به المسلمون وانتهزَم
المُشركون .

٣ - القسم الثالث : (١٠ - ١٣) وصف قلعة عموريّة : وفيه يقول :

- إنّها أمهم الكبرى ، يحرصون عليها ويفتدونها بأنفسهم .
- إنّها فتاة مخدرة ، حاول أن يقتحم عليها كسرى من قبلُ وتبابعة اليمين ،
فتعصّت عليهم ، وبقيت عذراء ، لم يقوَ عليها أيُّ من الفاتحين . فالاسكندر
ذاته ارتدّ عنها ، وبقيت على الزّمن ، حصينة ، لم تهزَم ولم يعتريها الوهن .

— إنها زبدة الأيتام ، أي صفوتها ، إذ جمع الدهر فيها جوهر القوة والمنعة .

٤ — القسم الرابع : وصف القتال (٢١-١٤) ، وفيه يذكر ما حلّ بها وأحداث المعركة باجواء ملحمة ، إذ يقول :

— إنها سقطت وخيم عليها النّحس ، بعد السّعد الطّويل ، فتهدّمت ساحاتها
— وأفناؤها .

— إن جثّ الأبطال مسجّاة بين جدرانها ، وهي مخضّبة بدمائها ، جرت فيها سنّة
السّيوف ، أي سنّة القتل وإن كان الاسلام يأنف منه .

— إن الحرائق اشتعلت فيها وأتت على كل شيء ، فأنت على الحشّب وبلغ من
شدّتها أن أذابت الصّخور ، وأضاءت اللّيل وخلّفته وكأنّه نهار من اللّهب ،
أو كأنّ الطبيعة أوقفت نواميسها ، فتجمدّت الشمس ولم تغيب .

— إنّ النّور والظلمة امتزجا من امتزاج النّار والدّخان ، فبدت الشمس طالعة
من النّار ، بالرغم من غيابها ، وبدا الظلام مخيما ، بالرغم من طلوع الشّمس

٥ — القسم الخامس : التّعني بخرابها (٢٤-٢٢) ، يُمثّل ربّعها الحرب ، لشدّة
سروره لخرابه ، برقع الحبيب الّذي ينظر اليه حبيبه ، أو بالحدود الجميلة الّتي
تظفر فيها حمرة الحجل ، ويعلّل ذلك بالقول إن تلك السّماجة لتبدو في غاية
الحسن ، لأنّه حقّق بها الثّأر وأجهض أحقادها على أهلها .

٦ — القسم السّادس : مدح المعتصم مباشرة : (٣٠-٢٥) ، وفيه يؤدّي للممدوح
المعاني التّالية :

— إنه خادم للدين ، يعتصم فيه بحبل الله ، ويحقّق إرادته في الانتقام من المشركين
ولأنه لا يزال يؤمّل في حسن الثّواب ولا يرغب فيما دون نواله .

— إنّه يقاتل بهيبته بقدر ما يقاتل بجنوده ، إذ أثرت عنه القوّة والنّصر ، ييثّ
بهما الرّعب والتخاذل في النفوس .

— إنه بطل ، تتألب نفسه وتحتشد فيها مشاعر البطولة التي قد يقصر عنها جيش
بأكمله . فنفسه تفيض بحماس يُثير جيشاً ويؤكّبه ويدفعه إلى النصر .

— إنه انتصر في فتحها بتأييد من الله .

— إنه انصرف إلى القتال ، معانياً حرارة القتال ، متخلياً عن اللهو ومرافقة
ثُغور النساء .

• • •

نقد المضمون :

أولاً — المفاضلة بين السيف والكتاب (٥-١) :

١ — السيف قوة حاسمة : يكرر الشاعر معنى واحداً في خمسة أبيات يتغنّى فيه
بالسيف على الكتاب . ففي البيت الأول يقول : « السيف أصدق أنباء من الكتب » ،
أي ان القوة أجدى من الفكر والكلام ، لأنها فعل نافذ أو يقين محتم ، لها تأثير
مادي ، واقعي ، والكلام له تأثير معنوي . فقد تكون ، مثلاً ، على صواب ،
وعدوك على خطأ وضلال ، قد تكون خيراً وعدوك شراً ، إلا أنه قوي بطّاش ،
يتغلب عليك بقوّته ويدعك مخذولاً . وتغنّي الشاعر بالقوة قد لا يكون صادراً عن
اقتناع ، إذ اقتضي عليه بطبيعة المناسبة وضرورة المدح . ولعلّه يعكس نشوة النصر
واجهاض الحقد ، انبعث في نفسه بالانفعال والحماس ، فأعلنه وأطلقه دون قيد ،
باسلوب تعميمي يفيد الغلو . فالشاعر يرى فيه أن المرء لا يحقق ما يريد بالقول والفكر
والتخمين ، بل بالسيف أي بالارهاب ، بدلاً من الاقتناع . وهو إذ يؤكد على ذلك
يزلّ ويضلّ إذ ان ما أخذ بالسيف ، بالسيف يُستردّ . وقد يدوم ، حيناً ، بالاكراه ،
لكنّه يتداعى بالرفض والصمود . فقد يحتلّ قوم على قوم ويسبّونهم ويمثلون بهم ،
لكنّهم يعجزون عن اخضاعهم بالسيف إلا اذا كانوا خاضعين لإذلاء بنفوسهم .
فالحرية ليست في الجسد ، بل انها حركة في الروح ، ينبو عنها السيف ويكلّ ويذهب
سدى . ومغيرو التاريخ ، وعلى رأسهم المسيح ومحمد وسائر أصحاب الرسالات ،
إنما انتصروا بالفكر والعقيدة من دون إكراه ، إذ لو اقتصر دعوهم على البطش

والعنف لزالت كدولة الاسكندر وتيمورلنك . ونابوليون ذاته لم يخلد بحروبه بل بالمؤسّسات الانسانيّة والثقافيّة التي وضعها ومكّن لها .

ومع أن الشّاعر حرّ في موقفه من الاشياء ورؤيته لها ، فإنه مسؤول أمام الحقيقة الانسانيّة أو يغدو كلامه ضرباً من الترهات ، وربّما أدرك المتنبي ذلك بقوله :
الرأي قبل شجاعة الشّجعان هو أوّل ، وهي المحلّ الثاني
فإذا اجتمعاً لنفس حرّة بلغت من العلياء كلّ مكان

٢- السيّف يفصل بين الجدلّ والهلز والشكّ والرّيبة : نعثر على هذا المعنى في قوله :

- في حدّه الجدّ بين الجدّ واللّعب

بيض الصفائح ، لا سود الصّحائف في متونهن جلاء الشكّ والريب

فالسيّف هو الجدّ والكلام هو اللّعب ، السيّف هو اليقين والثاني هو الشكّ . وهذا القول لا يخلو من حقيقة جزئية أو عامّة ، إذ أن الفكر قد يبدو ، حيناً ، ضرباً من البلاغة ، يؤيد الشيء وضدّه ، كما هو مأثور عن السّفسطائيّين ، كما أنه قد يُصيب أو يُخطيء ، ويترأى صاحبه وكأنّه يلهو ويعبث به . وفضلاً عن ذلك ، فإن الفكر قلّما يصل إلى يقين ، والخلاف على الحقيقة لم ينته إلى يومنا منذ افلاطون وارسطو ، وحتى الدّين لم يوفّق في اقناع الناس بحقيقة واحدة ، فانقسموا أدياناً يدّعي كل منهما الحقيقة ، كما انقسم الدّين الواحد إلى شيع وفرق لا حدّ لها . وهذا كلّهُ يؤيد ما ذهب إليه أبو تمام في القول بأنّ في الكلام شيئاً من اللّهو واللّعب وكثيراً من الشكّ والرّيبة .

أما السيّف ، وهو تجسيد للقوّة ورمز لها ، فإنّه لا يتأثّر بالجدل ولا يلهو حول حدود الخير والشرّ والحقّ والباطل ، فهو لا يتصل بالضّمير أو بالحقيقة ، ولا تما هو قوّة تُرغم ، ولا تُفحّم وسلطة تأمر ولا تنظر ، فكأنّها عمياء ولكنها محتمّة . وقد تسعى إلى مبتغاك ، فلا تناله بالجدل والأمل ، بل بالسيّف والعنف .

إلا أن ما نحققه بالسيف ، وان فصل بين الهزل والجد والشك واليقين ، فإنه لا يفصل بين الحق والباطل . فقد تكون القوة باطلة ، أي عدواناً وظلماً وهتكاً للأعراض واستثماراً للآخرين ، وقد يكون الفكر عدلاً وعفة ومحبة ، ودولة السيف تبنى على الانقراض والجماع ودولة الفكر تبنى على القلوب والعقول .

٣- السيف أصدق من النجوم : ولعل أبا تمام في ثقافته كان يدرك شأن العلم والعقل ، إلا أنه تكنى بهما عن التنجيم الذي كان شائعاً في عصره ، يطالع أصحابه مطالع النجوم ويأمرون وينهون ، ويستشيرون كتبهم ليوهمو الناس . وبذلك يتبدل موقفه من العلم ، ولا يعود هجاءً له وتهجماً عليه ، بل يغدو وكأنه دفاع عنه من المارقين والزائفين والدجاجالين . أنه يثور على العلم الذي لا يركز على حقيقة ، بل على « الزخرف والكذب والأحاديث الملفقة » التي لا تنطوي على أي وجه من وجوه الصواب .

ثانياً - التغني بالفتح : (٩٦) ويتخلص الشاعر من هذه المقدمة الحكيمة العامة حيث تميز غضبه على المنجمين وسفه كلامهم إلى التغني بالفتح . وهذا المقطع حميم الصلة بما دونه إذ ان اشادته بالفتح هي امتداد من إشادته بالسيف . 'ممثلاً' عظمته ، متوسلاً لذلك التعميم بالاضافة : « فتح الفتوح » جاعلاً إياه فريداً ، ليس قبله قبل ولا بعده بعده ، لا يُجَارَى ولا يُبَارَى . وهذا الغلو لا يعدو أن يكون غلوّاً لفظياً أو ذهنياً أو افتراضياً إذ يسهل القول إنه أعظم الفتوح . الا أن المهم في ذلك أن يؤدّي الشاعر ذلك في ادائه الشعري ، بدلاً من الاداء اللفظي .

وتراه يكرّر المعنى ويطلقه إذ يجعل الشعر والنثر ، جميعاً ، يقصران عن وصفه ، فهو إذن لا يفوق قدرة الناس على القتال ، بل على التعبير أيضاً . العقل لا يحده في نثره والشعر لا يتمثله في انفعاله وخياله . والشاعر لا يهدف هنا إلى الاقتناع بالمعنى بل إلى الإيحاء به .

ثم يعرض إلى تمثيل وقعه ، فيصوره في حدود اربعة : حدود السماء ، وحدود الأرض ، وحدود النفس ؛ وحدود الدين .

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب
يا يوم فتح عمورية انصرفت منك المنى ، حُقلاً ، مَعسولة الحلب .

فالسَّماء تَفْتَحُ أبوابها له ، أي أن الله قد طرب به ، وفتح أبواب سمائه كأنه
يودّ أن يكلم أبطاله ويهنئهم أو كأنه يودّ أن يضعهم في أحضانه . وهذا المعنى
افتراضي ، يحائي وليس فعلياً ، واقعياً ، توسَّله الشاعر ليسبِّح على مملوحه صفة
دينية وبنوة برضا الله عنه . أما الأرض فتبرز في زينتها ، طرباً له واحتفاءً به لأنّه
أفضل أيامها ، إنه يوم عيدها ، اذ المأثور ان الثياب القشبية الفاخرة ترتدى في الأعياد
والمحافل . ولقد أثار الشاعر السَّماء والأرض ، جميعاً ، إذ لو اقتصر على إثارة
الإنسان لكان المعنى أليفاً لا وقع نفسياً له ، فتجاوز إلى السَّماء والأرض ليفيد من
ذلك الغلوّ والشمول والتَّعميم .

أما وقعه في النفس فقد مثَّله بتحقيقة لأمانيتها ، حتَّى باتت ، إثره ، وقد أدركتْ
أعذبها وأقصاها . وهذا المعنى هو أدنى من المعنيين السَّابِقين ، إذ لم يجترح فيه
مُعجزة من مُعجزات الغلوّ ، وأن كانت آثاره لم تنعدم وتَشَعَّف فيه .

ومثل ذلك الدِّين ، اذ ارتفعت رايته فيه الى ذروتها ، فيما انهارت راية المشركين .
وهكذا فان خير ذلك الفتح كان عميماً على السَّماء والأرض والنَّاس والله ، لم يدع
موجوداً إلّا وابتعث فيه السَّعادة والنَّشوة .

ثالثاً — وصف قلعة عمورية : (١٠-١٣) ، وقد خصَّها بوصف معنوي أكثر
منه حسيّ ، إذ لم يمثّل لنا أسوارها وقلاعها أو حصونها ، بل وصف مكانتها في
نفس أصحابها وشدّة ايثارهم لها ، حتّى أنها شبيهة فيهم بأُمّ لهم ، يضحُّون في
سبيلها بكل ما يملكون حتّى آباءهم وأمهاتهم :

أُمّ لهم ، لورجوا أن تفتدى جعلوا فداءها كلّ أمّ برة وأب

ولعلّ معنى الشطر الأول ساقه إلى معنى الشطر الثاني بفعل الإيحاء اللفظي بين
لفظي أم وأب . وقصاراه أنهم لا يحرصون على أي شيء من دونها .

ثم يستعير للمعنى ذاته مؤدّى جنسياً ، مثلاً به عموريةً بفتاة جميلة ، متألفة الوجه ، راودها كسرى وحاول ترويضها والاستيلاء عليها ، فأعيا ، وظلّت مُمتنعة عليه . أما أبو كرب ، فلم تقبل عليه ، بل أظهرت له الصّدود . والصدود والنفور هما حالتان من حالات العشق :

وبزرة الوجه ، قد أعيت رياضتها كسرى ، وصدّت صدوداً عن أبي كرب

وبعد أن يُظهر الشاعر مناعتها ، يلمّ بقدمها وعراقه عهدها ، فهي كانت قبل الاسكندر تعصم عن الفاتحين وتأبى عليهم وكأنها أقدم وأغرق من الزمان :

من عهد اسكندر ، أو قبل ذلك قد شابت نواصي الليالي ، وهي لم تشب حتى اذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زُبدة الحقب

فالقلعة فتيةٌ عذراء ، مُحَصَّنة ، لكنها هرمة من القدم ، لم يخط الشيبُ ناصيتها بالرغم من أنه وخط شعر الليالي وأحاله إلى بياض . والشاعر يجري ، في ذلك ، على سُنّة الغلو والإحالة ، يفتقّ لهما بكلّ حيلة ويستخدم المتناقضات ويوحد بينها ويؤلفها بالتأويل والافتراض . فالقلعة عذراء ، لكنها هرمة . عذراء في شغف الفاتحين بامتلاكها وهرمة لقدمها في الصمود . وهي ، مع ذلك ، لم تشب وقد شابت الليالي . والليل هو رمز السّواد ، فاذا ابيضّ الليل تعطل في ذلك ناموس الطبيعة وبدت الاجواء الملحمية الحارقة .

ويمكننا القول أن أبا تمام جمع المستحيل والحارق والمتناقض ليُعالي بالمعنى .

ومع ذلك ، فإنّه لا يكفّ ولا يترعوّي ، بل يتردّد على المعنى ذاته ، مستعيراً الصورة من واقع بيئته ، صورة المرأة التي تمخض الحليب ، لتستصفي زبدته ، فيقول أن الله جعل يمحض السنين ليستخلص زبدتها وجوهرها وكان يعن في ذلك ولا يدع وجهاً فيه ، فإذا بتلك القلعة تُلغى وكأنّها زُبدة الدهر والعصور . والشاعر يتوسّل النسب في الألفاظ الشعرية ، المطلقة كقوله : « كسرى ، أبو كرب ، الاسكندر ، السنين ، الحقب » ، وهي الفاظ تنطوي على الغلو والتهويل بذاتها ، فكيف ، وقد ابتدع لها الشاعر حيل الغلو بما لا يُحمد ولا يجارى ؟

رابعاً — وصف القتال : (١٤-٢١) وقد مهد لهذا القسم بوصف عام ، أو تجاوز فيه إلى النهاية ، قبل أن يعبر بالبداية إذ قال :

جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرةٍ إذ غودرت وحشة السّاحاتِ والرّحِبِ

وعند هذا البيت تنعكس الصورة التي يرسمها لها . فبعد أن كانت متألقة ، تحبو ، وبعد الجبروت والصمود ، تنهار ويعمّها الخراب ، وبعد عهد الفأل قام عهد التحس . والشاعر لا يتشدّد في ذلك ولا يتطور ، بل ينزع اليه ، فجأة ، ماسخاً ما سبق له أن تألب لحشده والايحاء به . فساحاتها موحشة ، مهدّمة والبؤسُ العميم يخيم عليها . وعبر تلك الخرائب تتكدّس جثث الأبطال غضّبة بالدماء ، وكأنّها عنوان لرسالة ممزّقة ضائعة ، تنمّ عن عظم القتال الذي جرى فيها . وهؤلاء الأبطال لم يقتلوا عدواناً ، بل لأنهم المعتدون الظالمون ، وقد قُتلوا بظلمهم وعدوانهم ، إذ الاسلام يعفّ عن الاعتداء . ولا يزال أبو تمام يوعز بأن الحرب لم تقمّ بين العرب والروم ، بل بين الاسلام والنصرانيّة ، ذاهباً في ذلك كلّ مدّهب بتأثير اعتناقه للدين الجديد وحماسه الشّديد له . وأحرى به ، وهو الشاعر المطل على الحقيقة ، أن يدرك بأن الأديان أنزلت للتوحيد والتأليف ، لا للشقاق والتفرقة ، وأنّها ، مهما تابنت ، ظاهراً ، فإنّها تصدر عن مصدر واحد وتلتقي عند غاية واحدة ، وهو الله الأحد .

ولأثر هذه المقدمة ينحني الشاعر إلى الجزئيات والتفاصيل ، أو أنه يتولىّ مظهرأ يضخّمه ويغالي فيه ، معبراً عن الكلّ من خلال الجزء :

لقد ، تركت أمير المؤمنين ، بها للنّار ، يوماً ذليل الصخر والحشب . . .

فهو ، اذن ، يوجي بعظم القتال من خلال النّار ، دون أن يفصّل في ذلك ، شاطراً إلى النهاية الأخيرة بقوله : « ذليل الصّخر والحشب » . أي ان النّار لعظمها آتت على كلّ شيء فيها ، من أشدّها احتراقاً وهو الحشب ، إلى أعسرّها وأمنعها وهو الصّخر . وتأليفه بين الحشب والصّخر لا يعدو أن يكون إحدى وسائل الغلوّ المأثورة في شعره .

ويمضي الشّاعر متمطياً ، متمادياً ، مقارناً بين اللَّيل والنّهار والنّار والدّخان ،
يقابل هذا بذلك ، مؤولاً ، معلّلاً بالدّهْن والافتراض . فالنّسار تعاظمت وغدت
محدقة بكل شيء ، مرتفعة الهامة ، متسعة حتى بددت اللَّيل وحسرت الظّلام ،
ومن هذا المعنى ينطلق إلى التّأويل المنطوي على الغلوّ والتّعظيم :

حتى كأنّ جلابيب الدّجى رغبت عن لونها ، أو كأنّ الشّمس لم تغب
ضوء من النّار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشّمس طالعة من ذا ، وقد أفكّلت والشّمس واجبة من ذا ، ولم تجب

فالتّأويل الأول أن الظلام قد تخلّى عن روائه الخالك الجلاب ، إذ كيف يكون ،
ثمّة ، ليل متشعشع مضيء ؟ فهذا اللَّيل هو كتلك القلعة ، فريد بين اللَّيالي ، هو
ليل عار ، خلع جلابيب الظلمة ليرتدي جلابيب النّور ، هو ليل تشرق فيه الشمس ولا
تغيب ، كما هو دأبها في كلّ غداة . وهنا يؤلّف الشّاعر أيضاً بين المتناقضات ،
موفياً من ذلك إلى المستحيل ، جاعلاً لليل شمساً تشرق فيه وللشمس ظلاماً يحرق بها .
وهو ، في غلوائه ، يعطلّ نواميس الطبيعة ويخرّجها تخريباً خاصاً ، دون أن ينطوي
ذلك كلّهُ على حقيقة فعلية أو على تجربة انسانية رصينة ، بل إنّهُ تبارّع وتحاذق في
رسم المشهد منصرفاً إلى ظاهره الحسّي .

خامساً — التّغني بخرابها : (٢٢-٢٤) وهو مقطع من التّشفيّ واجهاض الحقد ،
يطرب فيه لمشهد الخراب طربه للحبّ والجمال ، واجداً في قبح الخراب أجمل مشهد
للحسن تطالعه العيون . وهو يتوسّل لذلك اسطورة الحبّ ، وهي أعظم أنواعه
ذاكراً ذا الرمة وحبّيته ميّة التي كان يتشبّب بها . ومع أن نزعتة قد تتخلو من
الانسانية في الفرح ببؤس الآخرين ، فإن المشاهد والمعاني التي ألمّ بها فيه أدنى إلى
سويّة الشّعر ، إذ لم يفتعلها افتعالاً ولم يؤلّفها تأليفاً ولم يتعاضل عليها ، بل إنّها
انسابت من وجدانه مباشرة . في وصفه للقتال كان يتفكّر ، وفي هذا المقطع فأنّه
يُعاني .

سادساً — مدح المعتصم : (٢٥-٣٤) ولئن بدا هذا المقطع مستقلاً بذاته ، فإنّ الشاعر لم يباشر فيه المدح وحسب ، بل إنّه زاو له منذ المطلع لأن المفاضلة بين السيّف والقلم والتغني بالفتح ووصف القتال كما تقدّم ، جميعاً ، مهّدت له أو وولحت فيه . ومع أن الشاعر خلّع على الممدوح صفة دينيّة في تكراره للفظه الله ، فإن الصفة الأعم هي الصفة البطوليّة الحربيّة . وامتداحه بأن جيشاً من الرّعب يتقدّمه له وجه آخر من الغلوّ إذ لا يقتصر فيه على مدحه بالانتصار في هذه المعركة ، بل يجعله منتصراً في كلّ معركة قبلها ، يدرك الناس ذلك ، حتّى إنّهم باتوا يفرّون من دونه إذ يعلمون أنّه عزم على قتالهم . فجيش الرّعب هو تعبير عن الانتصار الدائم والمطلق . أما قوله :

لو لم يقدّ جَحْفلاً يَوْمَ الوغى ، لغزا من نفسه ، وحدها ، في جَحْفَلٍ لُحِبْ
فإنّه يخصّ البطولة فيه بالممدوح وحده . وليس الجيش الزّاحف بعدّده وعدّته في الخارج سوى تحقيق للحماس والبطولة المتفجّرتين في داخله . فهو يقاتل بإرادته ، بصموده بحماسة . وقد تفتّن أبو تمام ، في ذلك ، إلى ما لم يفتّن إليه من قبل إذ قدّم السيّف على الكتب ، وناقض ذاته بذاته . فهو يعترف ، هنا ، بأن البطولة ليست في السيّوف والجيوش ، بل في النفوس ، مدركاً الحقيقة الانسانيّة الفعلية التي نوّهنا عنها ، قبلاً .

ويعمد ، إثرئذ ، إلى المعارضة والمناقضة ليوفي إلى غاية المعنى . فهو لا يفصل فيه كابين الرّومي ، بل يطفر إلى نهاية مطافه من الرّد والنقض . فمن جهة يظهر اعتصامه بالله وابتغائه لمرضاته ومن جهة ثانية يؤكّد على ابتعاده عن اللّهُو والمجون . يظهر المعنى الأوّل في قوله :

تدبير معتصم بالله ، مُنتَقِمٌ لله ، في الله مُرْتَبِ
رمى بك الله بُرْجِيَّهَا فَهَدَمَهَا ولو رمى بك غير الله لم يُصِبْ

وهذان البيتان متكاملان إذ يُظهر إيثار الممدوح لله وبين الثّاني إيثار الله للممدوح . المعتصم يفرّغ إلى الله والله يعصمه ويعضده ويضرب به أعداءه . فحربه هي جهاد

وتقوى ، أقبلي عليها ولم يقبل على حياة الدعة والحمول ، ينفق أيامه في مواجهة النساء :

لبيت صوتاً زبطرياً ، هرقتله كأس الكرى ورضاب الخرد العرب
عداك حر الثغور المتضامة عن برد الثغور وعن سلسالها الحصب

فالممدوح هرع إلى القتال مضحياً بالنوم واللذة ، وهو في ذلك أعظم بطولة وأجراً .

خلاصة حول المضمون : ألّب الشاعر لممدوحه معاني المدح الملحمي في أقصى حدودها وأبعد غاياتها ، كما أنه تفتق بكل حيلة من حيل النظم ليؤدي المثال الأعلى لما قد يقال في هذه المناسبة . فابو تمام شاعر يعاند التجربة ويقترح عليها كل اقتحام ولا يقبل منها بالداني من المعاني واليسير من العبارة وحلل اللفظ ، بل يغوص عليها ، جميعاً ، ولا يركن أو يطمئن إلا بعد أن يدرك أعسر ما ينال منها .

الطبائع الفنية :

أولاً — مادة التجسيد : أفاد الشاعر لتجسيد تجربته مما يلي :

أ — الحكمة : وقد ظهرت خاصة في المطلع إذ قارن بين السيف والقلم ، مُنمياً إلى رأيه الخاص صفة الشمول العامة . والحكمة في الشعر تُؤكده وتمنحه بعداً ، إلا أنها تعروه بالخفاف وتحوله إلى نوع من المعرفة العامة أو القوانين الأخلاقية . والتجربة الشعرية ، في منطلقها ، ليست سبيلاً إلى المعرفة البرهانية المستمدة من التجريد لأن ذلك يقع في حدود النثر . الشعر يرى الحقيقة ويستحضرها ، لكنه لا يتفهمها ولا يسعى إلى لفهامها . الشعر يتحد بها ، فيكون هو الذات وهو الموضوع . والحكمة تصدر ، غالباً ، عن العقل أو هي تجريد ذهني يتمرس به ويخلص إليه العقل . والأبيات الخمسة الأولى لا تعدو الأفكار العامة أي المعرفة ، وقد سقط عنها الشعر بذلك ، إلا ما تسرب إليها من انفعال وحد بين اليقين الخاص واليقين العام . فابو تمام حاول أن يفهم ما عاناه وأن يضعه في قاعدة عامة مما أضعف فيه الذُهل والرؤيا وإن لم يُضعف الانفعال .

ب - الطبيعة :

١- في وصف الفتح: وكما استمدَّ الشاعر الجاهلي ومن إليه من الطبيعة مادة لتمثيل تجاربهم ، فإنه يتخذها في هذه القصيدة كدادة أولى للتجسيد ، معدلاً ومبدلاً من نواميسها ، خارجاً بها عن حدودها . مثال ذلك قوله :

فتح تفتح أبواب السماء له وتبرز الأرض في أثوابها القشب

فالسَّماء والأرض أدباً للشاعر مادة للغلو بتعظيم الفتح ، إذ عرى السماء بالطرب والفرح ، وهي لا تطرب ولا تريم . لقد عدلَّ نواميس الطبيعة بالافتراض للإيهام والايحاء . ومثل ذلك الأرض المترينة ، فهي أرض متمثلة في حالة إنفعالية ، طاغية ، عطلت العقل وتجاوزته . فهذا القول صدر عن الانفعال الذي يطفر ، مسفها الحقيقة ، دون أن يحلَّ من دونها حقيقة فعلية أعمق وأشمل . ومع أن قوله يثير الحماس والاعجاب والدهشة ، فإنه لا يُثقف النفس ولا يعمق تجاربها مع الحقيقة ، ان هو إلا وهم وهمه ونزوة طرأت عليه ، ثم يزولان ولا يخلّفان أثراً .

٢- في وصف القتال: ويعمد الشاعر ، كذلك ، إلى الطبيعة في وصف القتال ، إذ يمثلها بمظاهر الليل والنهار والتار والدخان . لكنه ينهج فيه نهجاً مغايراً ، إذ يخلص منه إلى الغلو بالتأويل والمقابلة ، متخذاً الظاهرة كأداة للتفكير والتأمل والاستنتاج في أسلوب منطقي ، برهاني ، شديد الوعي والوضوح . فهو يقول :

غادرت فيها بهيم الليل ، وهو ضحي يشله فيها صبح من اللهب
حتى كأن جلايب الدجى رغبت عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

فالليل البهيم استحال إلى صبح من اللهب . وهذا القول قائم في حدود التشبيه والمقارنة ، وما عتّم الشاعر أن أخذ يتداول عليه بالافتراضات ، ويتفكر ، ويتظنّى حتى خيل إليه أن الليل خلع رداء الظلام وغدا صنواً للنهار ، أي أنه افترض تأويلاً عطّل به ناموس الطبيعة وأخرجه إلى نقيضه ، محولاً الطبيعة إلى أداة للغلو . ومثل ذلك افتراضه بأن الشمس لم تغيب ، والشمس غائبة لا محالة .

ومن ثم ينحدر إلى التفسير والتعليل بقوله :

ضوء من النَّار ، والظلماء عاكفة وظلمة من دخانٍ في ضحى شحب
ولقد أوضح ما التبس علينا من أمر الليل والنهار المجتمعين ، في آن معاً ، وفسّر
الضوء بلهب النار والظلام بكثافة الدخان .

. وهكذا نعثر على الأسلوب المنطقي الذي كان يقتضي عليه الشاعر وفقاً للمعطيات
التالية :

١ - هناك ليل ونهار في آن معاً .

٢ - الليل من الدخان والنهار من النار .

٣ - النتيجة : الشمس طالعة غائبة ، في آن معاً ، أو كما يقول الشاعر ذاته :

فالشَّمس طالعة من ذا ، وقد أَفَلَتْ والشَّمس واجبة من ذا ، ولم تَجِبْ

ولقد توسّل الأسلوب المنطقيّ ليدع ذرائع يُبرّر بها معانيه المصطنعة اصطناعاً
بالمقارنة، مسفّاً بالشعر إلى نوع من القياس المنطقي الصّحيح البرهان والعديم الرّوبا ،
والأعمى الانفعال . وهذا الضرب من الغلوّ يتولّد من نقض النواميس ، فيضعنا أمام
خارقة أو اعجوبة يتألّب الشاعر ويحتشد لإقناعنا وإيهامنا بها .

٣ - في تمثيل فرحه بالفتح : وقد توسّل ، كذلك ، الطّبيعة في وصف فرحه بالفتح
إذ قال :

ما ربع ميّة ، معموراً ، يطيف به غيلان، أشهى ربي من ربعها الحرب

وهذا البيت يطالعنا بالغلوّ ، لكنّه الغلوّ القائم على الحقيقة الوجدانيّة ، بدلاً من
التخرّف والنزوة والنزق .

ج - الدّين : ولقد ولج الدّين إلى ضمير الشاعر ، وتسرّب إلى القصيدة ، نراه
مبثوثاً في خفاياها ، مباشرة أو غير مباشرة . مثال ذلك :

— فتح تفتح أبواب السماء له —

— بسنة السيِّف والخطيء من دمه
— أبقيت جدَّ بني الاسلام في صعد
— تدير معصم بالله ، مُنتقم
— رمى بك الله برجها فهدمها
لا سنة الدِّين والاسلام مُختضب
والمشركين وأهل الشرك في صَبَّ
الله ، مرتقب ، في الله ، مرتغب
ولو رمى بك غر الله لم يُصب

د — التاريخ : وهو غير السِّياسة التي أفاد منها موضوعه ، بل هو الأحداث
الماضية التي اعتمدها لتعظيم عموريَّة وصمودها ليعظم بها انتصار المدوح . ونجد
الابماءات التاريخية في مثل قوله :

— وبرزة الوجه، قد أعبت رياضتها كسرى، وصدت صدوداً عن أبي كرب
— من عهد اسكندر أو قبل ذلك قد شابت نواصي الليالي ، وهي لم تشب
ولإ جانب التاريخ السياسي يفيد من التاريخ الأدبي بقوله :

— ما ريع مية معموراً يطيف به غيلان أشهى ربي من ربها الحرب

ه — التقاليد : وتظهر ، حيناً ، في حديثه عن التنجيم وتسفيهه ونقضه له كقوله :

— والعلم في شهب الأرماع ، لامة
— بين الخميسين ، لا في السبعة الشهب
— أين الرواية ؟ بل أين النجوم وما
— صاغوه من زخرف فيها ومن كذب
— تحوصاً وأحاديثاً ملفقة ، ليست بنيع ، اذا عدت ، ولا غرب

ونقع على تأثيره ، أيضاً ، في الايمان بالنحس والسعد في قوله :

جرى لها القال نحساً ، يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرُّحب

و — التقليد الأدبي : ونعني به الأفكار والموضوعات في سنة المدح ، وقد اتخذ
منها وصف القتال وتعظيمه ليعظم به ممدوحه ، كما تولى اسلوب عنبرة في تمجيد
الخصم ليمجد نفسه من خلال انتصاره عليه . وقد عظم الشاعر عموريَّة وجعلها

ابنة الدّهر الوحيدة ، تَعَصَّى عليه وتصمد له ، حتّى يجعل انتصار الخليفة عليها وكأنّه انتصار على الدّهر ذاته .

• • •

ثانياً : أساليب التجسيد :

أ - الغلوّ الملحمي : يقوم الغلوّ الملحمي على الحشد السّردي والخرقة والتّاريخ والاسطورة. وقد بدا الحشد السّردي بمظهر أوصاف إيحائية في وصف الطريف والخرقة وفي تمثيل عموريّة بما يفوق ناموس الأشياء ويغيّر طبائعها وفي وصف الحريق الذي ائتلف فيها نقيضا اللّيل والنّهار . أما الأجواء التاريخيّة والاسطورية ، فقد مثلنا عليها فيما تقدّم . والقصيدة، جميعاً ، تحفل بالعناصر الملحميّة، اذ إنّها لا تعدو وصف ملحمة القتال في الحرب وفي نفس القائد وفي الطبيعة والسّماء .

ب - التّعميم والاطلاق : وها من أخصّ أساليب إي تمام ، بهما يدرك أقصى غاية المعنى ، ونهاية مطافه ، دون تفصيل أو انهاك ، على غرار ابن الرّومي . وقد تجلّت ظاهرتهما فيما يلي على الأقل :

- في الحكمة التي أسلفنا الحديث عنها ، كضرب من الاطلاق الذي يحوّل القضيّة الخاصّة إلى قضية عامة شاملة .

- نرى ذلك في قوله :

فتح الفتوح ، تعالى أن يحيط به نظم من الشّعر أو نثر من الخطب

وظاهرة التّعميم تبدو في الاضافة الجناسيّة : « فتح الفتوح » وفي تقصير أي اسلوب من أساليب التعبير عن الإلمام به .

- جعلوا فداءها كل أم برّة وأب - وقد أكتسى هنا الحلّة اللّفظية بلفظة « كل » وهي لفظة ممجوجة في الشعر اذ تنزع إلى العاميّة .

- كانت زبدة الحقب - أي خلاصتها والتّعميم وقع في عبارة « زبدة الحقب »

- لم يغزُ قوماً ولم ينهض إلى بلد إلاّ تقدّمه جيشٌ من الرّعب

وآية التعميم في شمول كلامه لكل قوم وبلد وتقدم جيش الرعب من دونه .

فيما سَلَفَ ، جميعاً ، يُطالِعنا التَّعميم والاطلاق بشكل ظاهر ، مباشر ، وفيما دون ذلك ، نكاد لا نَعثر على معنى ، إلا وهو ينطوي على النزعة التي يدرك بها أقصى مداه . ووسيلة الغلو بالتعميم هي وسيلة بدائية أثرت منذ الجاهلية .

ج - التكرار والتفسير والتأويل : قد يكون التكرار الشعري فضيلة إذا كان وسيلة للتدرج والنمو في بذل المعنى . أما إذا أعاد الشاعر به المعنى إلى ذاته أو إلى ما هو دونه ، فإنه يغدو آفة . وقد غلب التكرار على المعنى الذي تولاه في المطلع ، إذ كرّره في أبيات خمسة ، منحدرأ فيه من التعميم في البيت الأول إلى شيء من التخصيص في البيتين اللّاحقين ، ليخلص فيما دونهما إلى الانقاص على المنجسين وتسفيه أقوالهم . فالمعنى تطور تطوُّراً ، إيضاحياً ، مؤكّداً لذاته ومغالياً بها .

وهناك تكرار في ذكر الصفة الدّينية للممدوح نثره في جنبات القصيدة ، وقد تضافر ، جميعاً ، ليوحى بغاية الشاعر ويعزّرها .

أما وصفه للحريق فقد ورد في نحو ستة أبيات ، يوضح اللاحق منها السابق ويُطلع على وجه أو تأويل جديد . فالتكرار تفسيري ذهني استند فيه إلى الغلو وتضاءلت الرؤيا الشعرية ، فبدأ فيه مفكراً أكثر منه شاعراً .

د - تعظيم الخصم : وقد نوّهنا ، سابقاً ، في وصفه للقلعة إذ جعلها أمّاً لهم يفتدونها بكلّ فداء وغادة جميلة عصيّة وزبدة الدُّهور . وكما قضى عنرة على خصمه بطعنة واحدة : « جادت له كفي بعاجل طعنة » . فان ممدوح الشاعر يخلف عمورية قفراً خرباً لتوه ، إذ هدمها دون مشقّة :

حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة ، كانت زبدة الحقب
جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرّحب

وقد أوجز الأمر كلّهُ بلفظة « حتى » للتدليل على سرعة الفتك ويسره بالرغم من مناعتها .

هـ - الوصف : وهو يقوم في هذه القصيدة على عناصر متعدّدة ، وقد وشّح القصيدة بوشاحه ، ممتزجاً فيها مع السّرد الملحمي . ونقع عليه في الأبيات والأشطر جميعاً ، يورده بصورة مجزوءة في جمل تأويليّة كقوله :

- في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب .

- في متونهم جلاء الشك والريب .

- تعالى أن يحيط به نظم من الشّعْر أو نثر من الخطب .

- فتح تفتح أبواب السّماء له . . .

- انصرفت عنك المنى حفلاً معسولة الحلب .

وما إلى ذلك من أوصاف معنوية تطالعنا في معظم أبيات القصيدة .

وهناك الوصف المباشر الماثور الذي ألّمّ به في وصف الحريق، حيث قرن المظاهر بعضاً ببعض ، وشبّهها وخلص منها إلى غاية المعنى ، معتمداً أسلوب التّأليف بين المتناقضات كما سنتبيّن ، وعلى النّزعة التفسيرية التي تقدم ذكرها .

و- تأليف المتناقض أو الطباق : اقتبسه من سنّة البديع الطّاغية ، عصرئذ ، على الشّعْر فيما عرف بالطباق . مثال ذلك قوله :

السّيف والكتب - الجدّ واللّعب - بيض الصّفائح وسود الصّحائف - النّبع والغرب - نظم من الشّعْر أو نثر من الخطب - السّماء والأرض - في صعد وفي صبيب - شابت ولم تشب - الفأل والنّحس - السّيف والدّين - اللّيل والضحى - الضوء والظلماء - طالعة وأفلت - واجبة ولم تجب - معمر وخرّب - الحجل والترّب - سماجة وحسن - حرٌّ وبرد -

هذا احصاء لمظاهر الطباق اجتزأناه من متونه ، فلم يُبين الصّفة البلاغية الملازمة له . وإذا نظرنا فيه خلال المتن ، لوجدنا أنه يمثّل القوام الأول للقصيدة ، يستمدّ منه الغلوّ ويدرك نهاية مطاف المعنى . فالتأليف بين الشّعْر والنثر في القصور والعجز ، والسّماء والأرض في الفرح واللّيل والضحى والضوء والظلماء والشمس

والدخان مكن الشاعر من بلوغ غاية المعنى وأقصى حدود الغلو فيه . كما أن المعارضة والمناقضة بين السيف والكتب والصفائح والفأل والنحس أوفت به إلى الغاية ذاتها .

ز - التشبيه : وقد ضمته تضيئاً ، في الغالب ، وصرح به قليلاً . مثال ذلك :

— أم لهم — وبرزة الوجه —

— حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة —

— جرى لها الفأل نحساً . —

— غادرت فيها بهيم الليل وهي ضحى —

— حتى كأن جلايب الدجى رغب عن لونها أو كأت الشمس لم تغب —

— ما ربع مية ، معموراً ... أبهى ربي من ربعها الحرب —

ح - الاستعارة : وهي أبلغ الاساليب البيانية ، وقد ألم بها فيما يلي ، على الأقل :

— انصرفت عنك المني حفلاً ، معسولة الحلب — وهو ينطوي على استعارة من الناقة المكنية والظاهرة إحدى خصائصها في الحلب .

— قد شابت نواصي الليالي : شبه الليل بالإنسان وحذفه وأبقى ناصيته وهي إحدى لوازمه .

— حتى إذا مخض الله لها السنين لها مخض البخيلة : شبه السنين بالحليب وأبقى إحدى خصائصه وهي المخض .

— يوماً ذليل الصخر والخطب : شبه احتراق الخطب وذوبان الصخر بالإنسان وأبقى منه خاصية الذل التي لا تصلح إلا فيه .

ثالثاً - طبائع العبارة :

أ - الجناس : ونقع عليه فيما يلي :

— في حدة الحد — الصفائح الصحائف — شهب الشهب — فتح الفتوح — فتح تفتح — الثغور والثغور —

ب - واعترض ، كذلك ، ببعض صيغ الاستهزام : « أين الرواية ، بل أين النجوم » ، والتميز « أنباء » - تخرُّصاً - من خجل - جرى لها الفأل نحساً - ، والحال : « لامة - ذليل - وهو ضحى - والظلماء عاكفة - وقد أفلت - ولم تجب - معموراً » والنداء : « يا يوم فتح - أمير المؤمنين » .

رابعاً - دَوَّرَ الإنفعال والعقل : لقد طغى الانفعال وأثار الشاعر ، باثماً في معانيه سورة الغلو ، كما أنه أذكى خياله الحسي الذي ضخم الصورة وعظمها ، كما ان العقل أسعف الشاعر في التعليل والتأويل والبرهان خلال الوصف .

الوصف

نموذج

من شعر البُخترى في وصف الايوان

مقدمة في الشكوى : (١٠-١)

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي ، وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ^١ ،
وَتَمَاسَكْتُ ، حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ ، التَّمَسَّاسُ مِنْهُ لَتَعْسِي وَنُكْسِي^٢ .
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ ، عِنْدِي ، طَفَقَتْهَا الْأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسٍ^٣ ،
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رِفْهِ^٤ ، عِلَلِ شُرْبِهِ ، وَوَارِدِ خَمْسٍ^٥ ،
وَكَانَ الزَّمَانُ أَصْبَحَ مَحْمُولًا هَوَاهُ مَعَ الْأَخْسِ الْأَخْسِ^٦ ،
وَاشْتَرَايَ الْعِرَاقَ خَطَّةَ غَبْنٍ^٧ ، بَعْدَ بَيْعِي الشَّامَ بَيْعَةَ وَكْسٍ^٨ .
لَا تَرُزْنِي ، مَزَاوِلًا لاختِبَارِي ، عِنْدَ هَذَا ، الْبُلُوْى ، فَتُنْكَرَ مَسِّي^٩ ،
وَقَدِيمًا عَهْدَتْنِي ذَا هِنَاتٍ آيَاتٍ ، عَلَى الدَّيَّاتِ ، شُمْسٍ^{١٠} .

١ - الجدا : العطاء . الجبس : اللثيم الرديء . الجيان .

٢ - النكس : عود المريض الى مرضه بعد النقه .

٣ - البلغ : ج. بلغة : يكفي من العيش ولا بفضل . الصبابة : البقية من الشيء . طفف المكيال : نقصه . البخس : الناقص .

٤ - رفه : الذي يرد الماء متى شاء . الملل : الشرب الثاني . وارد خمس : يرد مرة كل اربعة ايام .

٥ - الغبن : الخديعة في البيع والشراء . الوكس : النقص والخسارة .

٦ - رازه : جرب ما عنده وخبره .

٧ - هنات : ج. هنة : الشيء ، الحالة - الشمس : الصبغات ، الممتنعات .

ولقد رابني نُبُوُّ ابن عمِّي ، بعدَ لَينٍ من جانبيهِ وأنسٍ ؛^١
وإذا ما جُفِيتُ ، كنتُ حَريّاً أن أرى غيرَ مُصبحٍ حيثُ أُمسي .

ارتحاله (١١-١٣)

حضرت رَحليَ الهمومُ ، فوجَّهْتُ إلى أبيضِ المدائنِ عَنسي ؛^٢
اتسلَّى عن الحُظوظِ ، وآسى لمحلِّ من آلِ ساسانِ دَرسٍ ؛^٣
ذكَرْتُنيهِمُ الخطوبُ التَّوالي ، ولقد تُذَكِّرُ الخطوبُ وتُنسي ؛

وصف القصر (١٤-١٨)

وهمُ خافضونَ في ظلِّ عالٍ ، مُشْرِفٍ ، يحسِرُ العيونَ ويُخسي ؛^٤
مُغَلِّقٍ بَابُهُ ، على جبلٍ القَبْقِ ، إلى دارتي خِلاطٍ ومَكسٍ .^٥
حَلَلٌ لم تكن ، كأطلالٍ مُسعدى ، في قِفاري من البَسابِسِ مُلَسٍ ؛^٦
وَمَساعٍ ، لولا المحاباةُ مِنِّي ، لم تُطِقْهَا مَسَعةُ عَنسٍ وَعَبسٍ ؛^٧
نَقَلَ الدَّهرُ عَهْدَهُنَّ منَ الجَدَّةِ ، حَتَّى غَدَوْنَ أَنْضاءَ لُبسٍ ؛^٨

١ - نُبو : جفاء .

٢ - حضرت رحلي : جعلته حاضراً مهياً للرحيل . أبيض المدائن : أحد قصور إيوان كسرى . والمدائن : سميت بالجمع لكبرها . عني : ناقتي

٣ - آل ساسان : ملوك فارس من نسل اردشير ، حفيد ساسان ، مؤسس الدولة الساسانية سنة ٢٢٣ م . درس : بال .

٤ - خافضون : عائشون برفاه ودعة . يحسر : يميي . يخسي : يكل البصر ويضعفه .

٥ - دارتي خِلاطٍ ومَكسٍ : مكانان . والدارة كل أرض واسعة بين جبال .

٦ - الحلال : ج . حلة : المحلة . البسابس : ج . البسبس : القفر الخالي . ملَس : ج . ملساء : آفلة ليس فيها نبات .

٧ - المساعي : ج . المساعة : المكرمة والمحلة . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبيلة عدنانية من نجد .

٨ - أنضاء : ج . نضو . المهزول . اللبس : الاختلاط والاشكال . يقول : ان تلك الحلال والمساعي بليت حتى التبت حقيقتها على الناظر اليها . فهو لا يكاد يعرفها .

وصف الجرماز (١٩-٢١)

فكأنَّ الجرمازَ ، من عدمِ الأُنسِ ، وإِخلاقه . بَنِيَّةُ رَمْسٍ ١ ،
لو ، تراه ، عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيالي جَعَلَتْ فِيهِ ، مَأْتَمًا بَعْدَ عُرْسٍ .
وهو يُبينكَ عن عَجائبِ قومٍ لا يُشابُّ البَيانُ فِيهِم بَلْبَسٍ ٢ .

صورة انطاكية (٢٢-٢٨)

فإذا ما رَأَيْتَ صُورَةَ أنطاكِيةَ ، ارْتَعَتْ بين رومٍ وفُرسٍ ٣ ،
والمنايا مَوائِلُ ، وأُنوشروان يُزجِي الصَّفوفَ تحت الدَّرَقسِ ٤ ،
في اخضرارٍ من اللِّباسِ ، على أَصْفَرٍ ، يَخْتالُ في صَبِيغَةِ وَرْسٍ ٥ ،
وعراكُ الرِّجالِ ، بين يَدَيْهِ ، في خُفوتٍ مِنْهُم وإِغماضٍ جَرَسٍ ٦ ،
من مُشِيحٍ ، يَهوي بِعَاملٍ رُمَحٍ ، ومُلبِحٍ من السَّنَنِ بِتُرْسٍ ٧ ،
تَصِفُ العَيْنُ أَتَمَّ جَدُّ أَحياءَ ، لَهُم ، بَيْنَهُم ، إِشارةُ خُرْسٍ ٨ ،
يَغْتَلِي فِيهِمُ ارْتِيايَ ، حتَّى تَتَقَرَّاهُمُ يَدَايَ بَلْبَسٍ ٩ .

الحمرة (٢٩-٣٤)

قد سَقاني ، ولم يُصِرِّدَ ، أَبُو الغوثِ ، على العسْكَرَيْنِ ، شُرْبَةَ خُلْسٍ ١٠ ،

-
- ١ - الجرماز : احد قصور الايوان . إِخلاقه : بِلادُه .
 - ٢ - اللبس واللبس : الاشكال والابهام . يريد أن آثار الايوان تبتك عن عجائب قوم بكلام واضح لا لبس فيه .
 - ٣ - يزجي : يسوق . الدرقس : العلم الكبير .
 - ٤ - يَخْتالُ : يتبختر كبراً . الورس : نبات اصفر يصبغ به . وقيل صبغ احمر .
 - ٥ - الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفي .
 - ٦ - المقبل اليك والممانع لما وراء ظهره . عامل الرمح : صدره ، الملبح : المحاذر خوفاً .
 - ٧ - يغتلي : يعظم . تتقراهم : تنبهم .
 - ٨ - يصرد : يسقي دون الري . ابو الغوث : ابن البحري . الخلس : المختلصة ، السريمة .

من مُدام ، تقولها هي نجم ، أضواء الليل ، او مجاجة شمس ،
وتراها ، اذا أجددت سروراً وارتياحاً للشارب المتحسّي ،
أفريت في الزُّجاج من كل قلب ، فهي محبوبة إلى كل نفس ؛
وتوهمت أن كسرى أبرويز مُعاطي ، والبلهبد أنسي .
حلم مُسبق على الشك عيني ، أم أمان غيرن ظنّي وحدي ؟

وصف الايوان (٤٤-٣٥)

وكان الإيوان من عجب الصُّنع ، جوب في جنب أرعن جلس ؛
يتنظّي ، من الكتابة ، إن يبدو لعيني مُصبح أو مُمسي ،
مزعجاً بالفراق عن أنس ألف ، عزّ ، او مُرهقاً بتطليق عرس .
عكست حظه الليالي ، وبات المشتري فيه ، وهو كوكب نحس ؛
فهو يُيدي تجلّداً ، وعليه كلكل من كلاكيل الدهر مُرس ؛
لم يعبه أن يُز من بسط الديباج ، واستل من سُتور الدِمَقس ؛
مُشمخِر ، تعلو له شرفات رُفعت في رؤوس رَضوى وُقُدي .

١ - تقولها : تظنها ، تحسبها . المجاجة : المصاراة ، واراد بمجاجة الشمس اشتمها .

٢ - من تحسّى الشراب شربه شيئاً بعد شيء .

٣ - البلهل : من كبار المغنين عند الفرس .

٤ - الجوب : الترس . الارعن : الاحمق . الجلس : الغليظ الاحمق . يشبه الايوان في استدارته ، وقيامه في جنب بناء عظيم ، يترس على جنب رجل غليظ احمق .

٥ - يتظنّي : يعمل فيه الظن ، يحسب .

٦ - المشتري : نجم ، وهو ما يسمى عند الاوروبيين جوبيتر . ويسميه الفرس برجيس ، وطالع برجه سعد عند الاقديين .

٨ - كلكل : صدر . مرس : ثابت . سلب : استل : أخرج وعري .

٨ - بز : سلب . استل : أخرج وعري . الدِمَقس : الحرير الابيض .

٩ - مُشمخِر : طويل ، عال . الشرفات : مثلثات تتقي متقاربة في اعلى القصر ، واحدها شرفة . رَضوى : جبل بالمدينة . قدس : جبل ، وهو قدس الاسود وقدس الابيض .

لابساتٌ من البَيَاضِ ، فما تُبَصِّرُ منها ، إلّا قَلَائِلَ بُرسٍ ؛^١
 ليسَ يُدرى ! أَصْنَعُ لِنَسٍ لِحْنَ ، سَكَنُوهُ ، أمْ صُنْعُ جِنٍّ لِنَسٍ ؟
 غيرَ أَنِّي أراه يَشْهَدُ أنْ لم يَكُ بانيهٍ ، في الملوِكِ ، بِنِكْسٍ .^٢

رؤيا الخيال (٤٩-٤٥)

فكأنِّي أرى المراتبَ والقومَ ، إذا ما بَلَغْتُ آخِرَ جِسِّي ؛
 وكأنَّ الوفودَ ضاحينَ حَسْرَى من وقوفٍ ، خَلْفَ الزَّحَامِ ، وَخُسٍّ ؛^٣
 وكأنَّ القِيانَ ، وَسَطَ المقاصيرِ ، يُرَجِّحَنَّ بَيْنَ حَوٍّْ وَلُعْسٍ ؛^٤
 وكأنَّ اللِّقَاءَ أَوَّلُ من أَمْسٍ ، وَوَشَكَ الفراقِ أَوَّلُ أَمْسٍ ؛

خواطر (٥٥-٤٩)

عَمَرَتِ للسَّروِرِ دَهْرًا فَصَارَتْ ، لِلتَّعَزِّي ، رَباًعُهُم ، والتَّائِسِي !
 فَلَهَا أنْ أُعِينَهَا بِدموعٍ مَوْقِفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ ، مُحْبِسٍ ..
 ذَاكَ عِنْدِي ، وَلَيْسَتْ الدَّارُ دَارِي ، بِاقْتِرَابٍ مِنْهَا ؛ وَلَا الْجَنَسُ جِنْسِي ؛
 غَيْرَ نُعْمَى لِأَهْلِهَا عِنْدَ أَهْلِي ، غَرَسُوا ، مِنْ ذِكَايَهَا ، خَيْرَ غَرَسٍ ؛^٥
 أَتَدُوا مُلْكَنَا ، وَشَدَّوْا قُوقَاهُ بِكُمَاةٍ ، تَحْتَ السَّنَوَرِ ، مُحْمَسٍ ؛^٦

١ - فلائِل : ج. فليلة . الشعر المجتمع . البرس : القطن .

٢ - النكس : المقصر عن غاية المجد والكرم .

٣ - ضاحين : بارزين للشمس . حسرى : متلهفين ، معينين ، واحداً حسير . خُس : متأخرين .

٤ - يرجحن : من رجحه : أماله بالأرجوحة . الحو : ج. حواء : السمراء الشفة . لعس : ج. لعساء : التي في شفتها سواد .

٥ - الذكاء : تمام الشيء ، واردة هنا تمام النعمى .

٦ - الكُماة : ج. الكمي وهو الشجاع اللابس السلاح .

وأعانوا على كتائب أرباط بطعن على النُّحور ، ودَّعس^١ .
وأراني ، من بعدُ ، أَكَلَفُ بالأشرافِ طرّاً ، من كلِّ سِنخٍ ولَس^٢ .

العوامل المؤثرة في شخصيته وشعره :

ولد البحري في منبج قرب حلب سنة ٢٠٤ هـ ونشأ فيها نشأة عربية خالصة ، ثم اتَّصل بأبي تمام وتسلَّمَدَ عليه ، دون أن يتخرَّج على مذهبه . قدم بغداد لعهد الخليفة الواثق ، فامتدح وزيره ابن الزيات وأخذ يتصل بكبار رجال الدولة حتى غدا منذ عهد المتوكل شاعر البلاط الرَّسمي لمدة أربعين سنة ، يمدح الخلفاء ويدون حروبهم مع الشَّائرين أو الفاتحين عليهم . ولا يعلو ديوانه أن يكون مجموعة من المدائح للخلفاء والوزراء والكتَّاب . ولقد أثري واقتنى الضَّيَّاع وقبل إنَّه كان يمشي في قافلة من عبيده . واشتهر بأنَّه أحب امرأة تدعى علوة ، نظم فيها غزلاً كثيراً .

وهكذا ، فإنَّ أهمَّ العوامل الظاهرة المؤثرة في شخصيته وشعره ، كانت ثلاثة :

١ - نشأته البدوية : الخالصة التي رفدته بطبائع البادية وأكسبته خصائصها وتقاليدها ولغتها ، فضلاً عن المأثور من شعرها . ومع أنَّه اختلف ، فيما بعد ، إلى البلاط ، فإنَّه لم يكذب تنزع عن تلك النَّزعة ، بل نراها تطبع شعره وتسرَّب إلى معانيه وصوره وألفاظه .

٢ - قيامه في البلاط : ولقد كان قيامه في البلاط سبباً له إلى التعرُّف على مناعم الحضارة في دورها وقصورها وتقاليدها وعاداتها ، فوقف منها موقف المندھش ، المصعوق ، يمثل ذلك في شعره يترجَّح بين البداوة والحضارة في موضوعه ، وإن كان أسلوبه قد ظلَّ أشدَّ ميلاً إلى الأولى .

١ - أرباط : قائد جيش الحبش . الدَّعس : الوطء الشديد والطنن بالرمح .

٢ - السِنخ : الأصل . اللَس : مبتدأ الشيء .

٣ — حُبُّ لعلوة : وقد حمل منه الحنين والعذاب والندم ، بما أذاب مكانم العاطفة في نفسه ، وجعل شعره يدنو إلى الوجدانية .

باعث النَّظم :

غلبت على شعر البحري نزعة التكسب والاستجداء، وربما رأيناه يحمل نفسه على مدح الذين يراهم دونه . لقد كان يخادع الممدوحين ، ويخادع نفسه ، أحياناً كثيرة ، في سبيل المال . وعندما بلغ سنَّ الكهولة ، شعر ان العمر قد تجاوزه ، وانه وقف امام جدار الزمن ، وطفق يفكر بماضيهِ ، وتجارة آماله ، فاذا هو ينعاها ، ويدرك ان ما حققه ، ليس فيه شيء من يقين السعادة . ولقد اعتراه الاسى ، الاسى المبهم الذي يفيض فيضاً من اعماق النفس ويستبدُّ بها دون ان تدري كنهه ، أو تقوى على التحرر منه . أما في الظاهر ، فإن الشاعر نما قصيدته إلى خلافه مع ابن عمه . إلا ان هذا السبب ، هو ، في الواقع ، السبب الأقل أهمية ، لأنه مهما اشتد الخلاف بين الشاعر وابن عمه ، فانه يستحيل أن يوري لديه ما نشهد خلال وصفه لإيوان كسرى من شعور حاد بالقنوط والبؤس ، ونعي لمصير الانسان في الوجود .

وهكذا فان البحري اتجه إلى مدائن كسرى متروحاً من همومه ، واصفاً الاطلال بدافع ذاتي داخلي ، لا طلباً لرضى خليفة أو أمير ، ولا مجازاة لاسلوب القدماء بل كانت قصيدته غناءً وتأملاً واعترافاً بما يخطر له او يعاينه .

عرض المضمون :

أولاً — مقدمة في الشكوى : (١-١٠) تناول فيها المعاني التالية :

ترفعه عن الذُّل وصيائنه لنفسه عن الدَّنس وقبول منَّة اللُّؤماء والأدنياء .

صموده لمصائب الدهر التي تُخني عليه وتسعى إلى اتعاسه وهزيمته .

— شكواه من الحرمان والضيق وظلم الأيَّام التي تضنُّ عليه ولا تؤاتيه ، وتدعه

يعاني الظماً إلى تحقيق الأماني ، فيما هي تبذل للآخرين وتُتَّعم عليهم .

- اعتقاده بان الزمان يمالئ الأخصاء اللثام على الكرام ، فيميل إليهم ويؤدي لهم
ويعني الشرفاء باليأس والفشل .
- تندُّمه على الرّحيل من الشام إلى العراق ، ونعيه للخسارة التي لحقت به .
- إِبْاءه للدّنيّة وثورته على من يذلّونه .
- تربيته من جفاء ابن عمّه له ، بعد ملاينة ومودّة .
- إرتحاله عن مواطن الذلّ والهوان .

ثانياً — التّصريح بسبب ارتحاله : (١١-١٣) وهو يذكر ، فضلاً عمّا تقدّم ،
ثلاثة أسباب :

- تراكم الهموم على نفسه ، ويأسه .
- طلبه للتروّح والسّلوى ، عمّا اعتراه من نكد وخسارة .
- تذكّره للسّاسانيّين بتأثير الخطوب التي توالى عليه .

ثالثاً — وصف القصر : (١٤-١٨) ، يصفه :

- بالعلوّ الشّاهق الذي يكسف العيون ويمنعها من مشاهدة ما دونه .
- بقيامه على جبل القبق ، إلى جنب دارتي خلاط ومكس .
- بتفوّقه وعظمته على أطلال العرب .
- بتفوّق أصحابه في أمجادهم على أمجاد العرب .
- بتهدّئه والتّباس اشكاله واختلاطها .

رابعاً — وصف الجحماز : (١٩-٢١) :

- يُشبّهه بالرّمس لوحشته وتهدّئه .
- يترامى له فيه مآتم ، بعد أن كان في حالة من النّعيم .
- يتمثّل له فيه عجائب أصحابه الظّاهرة للعيان .

خامساً — صورة انطاكية : (٢٨-٢٢) :

- يعيّن فيها فريقَي القتال وقائد الفرس .
- يتمثّل حومة الوغى .
- يحدّد ألوان اللباس الذي يرتديه المقاتلون .
- يشير إلى خفوت أصوات المقاتلين .
- يرسم صورة القتال في الرّمح والسّنان والترس .
- يتوهم أنّهم أحياء فعلاً ، فيتلمّس الرسم تحريّاً عن حقيقتهم .

سادساً — احتساؤه للخمرة : (٣٤-٢٩) : وفيه يقول :

- إنه شربها اختلاصاً ، حتّى ارتوى .
- إنها تراءت له كالنّجم أو كالشمس في تألّقها .
- إنها اجدته لذّة وسلوى وأنها طيبة ، أثيرة .
- إنها فكّت عقال خياله فتوهم إن كسرى يعاطيه وإن كبار مغنيّ الفرس يغنونه وينادمونه .
- إنها خلّقته في حيرة لا يعرف إذا كان يقوم في حلم أو في حقيقة .

سابعاً — وصف الإيوان (٤٤-٣٥) :

- يقرنه في استدارته وقيامه إلى جنب بناء عظيم بترس على جنب امرئٍ وأحمق ، عظيم الهامة .
- يتوهم أنه حزين لفراق إلفه أو هجر حبيبته .
- يترامى له فيه نجم النّحس والحراب .
- ثم يقول :
- إنه يتجلّد ويصمد لنواب الدّهر .
- إنه شامخ ، مرتفع الشرفات ، بالرغم من أنّه عار من أثائه الفاخر .
- إنّ البياض يغشاه ، جميعاً ، فلا يبدو شيء من دونها .

—إن أمره يلتبس فلا يدزي من بناءه ، الجنُّ أم الأُنس .
—إنَّ بانيه كان من الرِّجال العظام .

ثامناً — رؤيا الخيال : (٤٥-٤٩) : تراءى فيها :

—المراتب والوفود والزَّحام .
—القِيان يتأوَّدن في سيرهن خلاله .
—أنَّ اللِّقاء واجتماع الشَّمَل كان قريب العهد .

تاسعاً — خواطر : (٤٩-٥٥) يقول :

—إن تلك الرُّبوع أصبحت مرتعاً للبؤس بعد الفرح .
—إن دموعه تنهمر حزناً عليها .
—إنَّه يصدر ، في ذلك ، عن نزعة إنسانيَّة لا تنظر إلى القوم والجنس .
—إنه يقرُّ بجَميل الفرس الذين أيدوا ملك العرب .
—إنه لا يزال يميل إلى الكرام الشرفاء من كُلِّ جنس ونوع .

تحليل المضمون :

مقدمة في الشكوى : (١٠-١) :

١ — ظلم الدهر : يشكو البحتري في هذا المطلع من الذلِّ الذي لحق به ويقف موقف صمود ورفض إذ باتت نفسه ترفض حالة الاستجداء ، يسخو عليه بها الجبناء واللُّثماء . ولطالما عانى الشَّاعر من التملُّق في مدحه ، يسبغه على من هم دونه ويؤدِّي لهم فيه شهادة زور وبهتان ، مستندراً لنواهم . ولقد عثر على كرامته ، فجأة ، في هذا المطلع ، وشعر بالخزي والعار ، إذ لم يُحمَد فيه نخوته الإعرابيَّة وصراحته البدويَّة ، وقد وفد إلى الحاضرة ، فاتَّجر بتجارة الكذب والنِّفاق وآثرى بالزُّور والدَّجل .
ففي قوله :

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي وترفَّعت عن جدا كلِّ جيس

شعر بالحزن والمرارة والتندّم ، وبجالة من الثّورة والصُّمود ، إذ يبدو أنّه عازم على تبديل موقفه وصيانة كرامته عن الاذلاء . واذا كان عطاء الكريم مستساغاً ، فان عطاء اللّثيم منّة ومذلّة . وكأنّ البحريّ يستعرض في هذا البيت ماضيه ، فيجد أنّه ربح في تجارة المال وخسر في تجارة الكرامة ، فحزن وتندّم .

وهذه الحالة من القنوط الملازم بَعَثَتْ في نفسه التشاؤم ، فخيّل إليه ان الدّهر يعتمد اذلاله واتعاسه وإصابته بالفشل :

وتماسكت حين زعزعني الدّهر التماساً منه لتعسي ونكسي

فالدّهر يُخني عليه ويدلّهُ ، وهو يصمد ويتماسك ، الحياة تضطهده وهو يأنف من اضطهادها ، ويقيم على كرامته ومناعته . وفي هذا البيت يطالعنا البحريّ بشعور الضّحيّة . فالعداوة ليست بينه وبين النّاس ، بل بينه وبين الدّهر . وتحت وطأة هذا الشعور بالتهالك ، يخيّل إليه أنّه معدم ، محروم :

بُلّغ من صباة العيش عندي طففتها الأيّام تطنّيف بنس

وبقايا العيش هنا ، لا تعني المأكّل والمشرب والمسكن والملبس بل تعني العمر وهنائه وكرامته ، وهو يراها تتضاءل بين يديه وتذوب ، فكأنّه أصيب بالهرم أو أشرف عليه . وليست « الأيّام » ، هنا ، سوى تكرار للفظّة « الدّهر » في البيت السّابق وقد كرّر التعبير عن شعوره بالاضطهاد والظلم ، الا ان ذلك الشّعور استحال إلى نوع من الهلاك والاحتضار . إنه موشك أن يفقد عيشه ، أي مبرّر وجوده ، متردّياً في هاوية اليأس .

٢ - الحرمان : ويستعير في البيت الثّالث صورة الماء بين التّروي والظّم ، للتعبير عن السّعادة والتّعاسة ، والرّضى والحرمان ، فيقول :

ويعيد ما بين وارد رفه علّ شربه ، ووارد خمس

أي أنّ من يحتسي الماء ، ساعة يشاء ، ليس كمن يحرم منه ولا يرد إلا بعد خمسة

أُزِمَ من الظُّمأ. ومؤدَّى المعنى أنَّ من ينال ما يريد، ساعة يريد، ليس كمن يُحرم ويصدُّ ولا ينال مبتغاه إلاَّ بعد معاناة الصَّبْر والعذاب .

وقد يُفصح هذا البيت عن شيء من الحسد لنعمة الآخرين ، إلا أن الطَّابع الأعمَّ لذلك كله هو طابع الشُّؤم والفشل والخسارة والاضطهاد . فالدهر يروى من يشاء ويُصلي من يشاء بجرَّ الظُّمأ، ولا تسنح للبحرّي إلا بلغة أو علة من دون الآخرين :

فكان الزَّمان أصبح محمولاَّ هواه ، مع الأخسُّ الأخسُّ

وهذا البيت شديد الصِّلَة بالبيت الأوَّل اذ انساق الشَّاعر، إثره، إلى الاعتقاد بأن اضطرابه إلى استجداء الاخسَّاء هو تحقيق لارادة القدر في إذلال الحرِّ والشَّريف . وهنا تبرز لنا صورة مضمرة عن واقع العصر ، حيث كثُرَت الدَّسائس واستشرى النِّفاق ، ولم يعد يرجع ويشيل الا المخادعون ، الفاقدون الكرامة ، والماكرون . فأعلى القوم هو أشدُّهم مكرأ واحتيالاً .

والبحرّي يداني في هذه التجربة ابن الرُّومي بقوله ، ناعياً على الشرطة والتجَّار نعيمهم :

لم أكن دون مالكي هذه الأملاك لو أنصف الزَّمان المُحايي

أو قوله :

وكذاك الدُّنيا الدَّنيَّة قدراً تتصدَّى للألم الخطَّاب

٣ - خسارة الارتحال : وقد كان من ظلم الدهر له أن جعله ينزح من الشَّام إلى العراق :

واشترائي العراق خطة غبن بعد بيّعي الشَّام بيّعة وكسٍ

فالدهر لم يصبه بكرامته ورزقه وسعاده وحسب ، بل إنه أصابه بوطنه ومقامه ، إذ أزعجه عنه ، مُخلِّفاً ، إثره ، الشام والخسارة والنَّدَم . والشَّاعر يبدو ، في ذلك

كلته ، وكأنه ساخط سخطاً عاماً على المقام الذي يقطنه والناس الذين يعايشهم والحياة الكؤود التي تسيّر الأقدار بما يرفع الوضع ويُدِلُّ الرّفع .

٤ - حالة اللبس : وفي معاناته لظلم القدر وهوان النفس والغربة والتفرد ، تلتبس عليه الأمور وتضلُّ حكمة الحياة ، فيخبط خبطاً ويكاد أن يصيبه مسٌ :

لا ترزني ، مزاولاً لاختباري عند هذي البلوى ، فتكر مسّي
لقد شارف على الجنون والهلاك وعميت عليه سبل النجاة. وقد كان المس ذروة
معاناته لليأس والشؤم والاضطهاد .

٥ - نبؤ ابن عمّه عنه : ورّ بما تضاعف يأسه من نبؤ ابن عمّه وخلافه معه ، فكأنّه هو يتحمل عليه كسائر الناس أو كالدّهر :

ولقد رابني نبؤ ابن عمّي بعد لين من جانيه وأنس .
وإذا ما جُفيتُ كنت حريّاً أن أرى غير مُصبح حيث أمسي

لقد تبدّل عليه ابن عمّه ، وبعد أن كان يأنس به ، غدا ينفر منه ، وبعد أن كان سبباً للسّعادة ، غدا سبباً للتّعاسة ، مما ساق الشّاعر إلى الارتحال عنه . فهو يأبى الهوان والذل ولا يقيم إلا في مقام الإباء والرّفة .

وهكذا ، أفصح الشّاعر في المقطع الأوّل عن حالة من التّرجح بين اليأس والخذلان والثورة والصّمود ، مسيئاً الظّن في القريب والغريب والحياة وحكمتها .

سبب ارتحاله : (١١-١٣) : تلك كانت حالة الشّاعر ، عندما عزم على زيارة المدائن الكسروية . لقد كان عازماً على التّروّح من همومه الكثيرة والانشغال عنها بالأسفار ، وقد ذكرته بهم الخطوب المتوالية التي أحنت عليه . وبعد ، فلم تفكر الشّاعر بخرائب الأكاسرة ، تحت وطأة الهموم ، ولم ارتحل إليها من دون سواها ؟ .

لقد كان الرّومنيّون وعلى رأسهم بيرون ، يتغنّون بالأللال ويزورون الآثار

القديمة ويصفونها. وهي نزعة انسانية عامة يتعظ فيها الانسان بعظة الزوال والتغير ويتحقق من أن السعادة ليست إلا طيفاً موليّاً وهما يتوهمه الانسان . والبحري شطر وجهه إلى تلك الخرائب طلباً للعزاء عن همومه بما نزل فيمن يفوقونه قوةً وجبروتاً . لقد أدرك الأكاسرة ذروة الجاه والسعادة والغنى والقوة ، فمالأهم وآتتهم الحياة ، لكنها ما أعطت إلا لتسردّ ولم تُنعم إلا لتسلب النعمة ، ولم تدعهم يبنون القصور الشاهقة ، إلا ليتعاطم انهيارهم من أعلاها . فقدر الشقاء والفشل كتب للنّاس ، أجمعين ، مهما سمّت مراتبهم وتعاضمت قوّتهم . ذاك هو وجه العزاء ، إنه في مقارنة المصيبة الخاصة بالمصيبة الكبرى التي تعمّ أبناء الحياة ، فلا يعود المرء يشعر أنّه منفرد ، معزول ، خصّ بظلم لم ينوْء دونه سواه . ولقد توسّل الشّاعر لذلك ألفاظاً ذات دلالة مباشرة في قوله : « حضرت رحلي الهموم » « أتسلّى » « ذكرّتهم الخطوب » .

أما قوله : « ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنسي » ، فهو نوع من الحكمة الوجدانية الصّائبة . فصاحب الهموم يغفل عن كثير ممّا يشغله ويتذكر ما يضاعفها ويدكي أوارها . فالهموم كالذئاب ، لا تفد منفردة بل قطعانا ، كما مثّل ذلك الشنفرى بقوله :

وإلف هموم لا تزال تعوده عياداً ، كحمى الربيع أو هي أثقل
إذا وردت أصدرتها ثمّ إنها تثوب ، فتأتي من تُحيت ومن علّ

وصف القصر : (١٤-١٨) : ويصف البحري القصر الذي طالعه في تلك الدّيار ، فإذا هو « عال ، مشرف ، يحسّر العيون ويخسها » . هذه هي الصّورة العامة التي وقعت في زوع الشّاعر منه ، لا تخصيص فيها ولا تجزيء . وهي صورة متمثلة في عيني بدائي لا يزال يتروّع أمام أعجوبة الحضارة . ولقد صعق واندesh لعلوّ القصر ، إذ أنه لم يألف في حياته الأولى إلا الخيم والأحواض ولم يكدّ يُطلّ على هذا البناء الهائل حتى صرعه علوّه الشاهق غير الأليف .

ومن هذه النظرة الإيحائية العامة يتزع الشّاعر إلى بعض التخصيص بقوله :

مُغلق بابَه على جبل القبق إلى دارتي خلاط ومكس

وذكره للباب المغلق وما يحيط به من دور ينمُّ عن الانحدار إلى التفاصيل ، ولكنه يعبر ، في آن معاً ، عن خلوه ووحشته . فالباب اذا أُغلق في القصر ، كان القصر فارغاً أو مهجوراً . وفي اشارته إلى دارتي « خلاط ومكس » قرن الملاحظة الجزئية إلى الواقعية شبه العلمية إذ عيّن المكان باسمه الذي عرف به .

ولقد أثاره منظر القصر ، فطراً له أن يقارن بينه وبين واقع العرب في الصحراء المقفرة :

حلل لم تكن كأطلال سُعدى في قفار من البَسَّاس مُلْس
ومساع لولا المحابة مني لم تُطِفْها مسعاة عَنَس وعَبَس

ولعله لم يقتصر في مقارنته على القصر والخيمة ، بل تعدّى ذلك إلى البيئة العربية بأكملها ، فبدت له البيئة الفارسية متحضرة تقيم في رياض غناء وخضرة غامرة ، فيما كان العرب يحبون على الرمال القاحلة المجذبة . ومن تلك المقابلة يخلص إلى أن العرب لم يسعوا مساعي الفرس ولم يفروا فريهم وأنهم متخلفون عنهم في الجلد والكفاح .

ومع ذلك كله ، فإنّ الدّهر أتى على معالم تلك الدّيار . فهي ، وإن كانت أعظم من الأطلال العربية وأكثر عمراً ، لم تنجُ من غائلة الزّمان والتّغير :
نقل الدّهر عهدهن من الجلدة ، حتّى غدون أنضاء لبّس

وصف الجرماز وطبائعه : (٢١-١٩)

ان شكل الجرماز ، وما يشتمل عليه من زخارف ، واقسام وقاعات ، ان ذلك ، جميعاً ، لا يظهر ، وانما نعرف ان البناء متهدم ، موحش ، لان الشاعر شبهه بالمقبرة ، ورأى انه يعيش في مأتم دائم ، بعد ان كان يحيا في فرحة دائمة . هكذا ، فان البحري نأى أيما نأى عمّاً شهدناه في شعر امرئ القيس والنابعة . فهو لا يكتفي بنقل

الظاهرة ، وتجزئتها تجزئتها كلياً، بل يحاول أن يستقرىء المعنى الذي يختبئ وراءها . فالجرماز لم يعد جرماً ، بل معنى أو رمزاً، أو حرفاً ينبغي للشاعر ان ينفذ إلى قلبه . لقد رأى الجرماز، وهو مُتَهَدِّمٌ ، فاستدرك معناه، وغشيه بالشعور الانساني، فبرأى له ان ثمة مأتماً غير منظور يَنْوُحُ وَيُعْوِلُ خلال تلك الاعمدة . والمأتم ، بالإضافة إلى العرس ، شيثان تجريديان ، لا يبصران بالعين المجردة ، وانما يترآيان في الخيال ، او يفترضان في الذهن . وهذا الامر هو مظهر من مظاهر الوجدانية التي ابتعد بها البحري عن النسخ في الوصف الثقلي .

صورة انطاكية (٢٢-٢٨) : ان صورة انطاكية هي مشهد ظهر على احد الجدران في قصر الجرماز، أو هي جزء منه، كما ان الجرماز جزء من المدائن. وهذا يؤكد ما أسلفنا الحديث عنه من انحدار وتطور في وصفه ، ونزوع بسببية غير منظورة ، قائمة. فهو يتحدث عن الجرماز، ثم يلمُ بصورة انطاكية ، ولا يتجاوز من الواحدة إلى الأخرى بصورة مفاجئة ، كما كنا نرى في وصف امرىء القيس وسائر الجاهليين، بل على العكس ، فهو لا يُلِمُّ بأمر حتى يستنفده ، ويأتي على جميع وجوه القول فيه ، كما نجد في وصفه لصورة انطاكية (٢٢-٢٨) .

ولعل هذه الفلذة من وصف البحري تمثل واقعاً مزدوجاً. فاذا ما واجهناها من الناحية الشكلية ، فانها نموذج لذلك الوصف الثقلي الذي أبدع فيه الجاهليون . لقد تصدى البحري لنقل ملامح صورة انطاكية ، اي انه اراد ان ينقل بالفاظ ما رآه على الحائط ، فذكر المقاتلين وأنوشروان والخنود والدرفس والثياب الحمراء والصفراء ، ونحدث أيضاً عن كيفية عراهم . وهكذا يمكننا ان نستنتج أن البحري لم يصف وصفاً وجدانياً، وانما وقف أمام الظاهرة بعينه كامرئ القيس . الا انه يختلف عن هؤلاء بان وقوفه امام الظواهر ، كان مقيداً منظوماً ، او بالأحرى متسلسلاً يتدرج من فكرة إلى أخرى ، بينما كان الوصف الثقلي عند اولئك يتأثر بالنزوة العارضة ، والتقلع الفجائي . فهو اذ تصدى لوصف الصورة ، ابتداءً أولاً بشكل عام، ذاكراً طرقي العراك بين الفرس والروم، لكنه ما عتب ان انحدر إلى ذكر ملامح خاص من ملامحها ، فاذا هو العكس الذي يظلل أنوشروان .

وهكذا نتحقق ان وقفته امام صورة انطاكية ، اختلفت عن وقفته امام الجرماز ، اذ نظر للاول بعيني خياله ، وخلع عليه من شعوره ، بينما شخص هنا لينقل الملامح ، كما تراها عيناه . وهذا مظهر من مظاهر الواقعية في وصفه ، خاصة في ذكره للباس الأصفر . فالشاعر عندما يصف بوجوده لا يُعنى باللون الأصفر ، لأن اصفرار اللون او اخضراره ، ليس جوهرياً في الدلالة على شدة احتدام المعركة . فالبطل ذو اللباس الاخضر ليس اقل او اكثر قوة من البطل ذي اللباس الأصفر . والواقع ان الفن ، كما اسلفنا ، هو تعبير عن جوهر الظاهرة ، اي ان هم البحري ازاء صورة انطاكية ان ينقل اشتدادها وتسعُّرها ، وكل معنى او اشارة لا يفيد في الدلالة على الاحتدام ، يخرج به الشاعر عن طبيعة الفن . الا انه ، بالرغم من أن ذكر اللون لا علاقة مباشرة له بجوهر الظاهرة ، فانه يبقى ضرورياً ، لان الاخضرار والاصفرار يؤنسان القارئ ، ويدعانه يشعر أنه أمام مشهد طبيعي يراه رؤية بعينه . وأياً ما كانت الحال ، فان البحري ، خلال هذه القصيدة ألمَّ بكثير من الجزئيات التي تمثل ما يدعوه البعض بالوصف الحيّ ، المتحرّك الذي لا يكفي بالمشهد الشاخص واللامح الثابتة ، بل بالتنفسات والحركات الضئيلة الهاربة . وقد بدا ذلك ، خاصة ، في قوله : « يُزجي ويهوي » و « يشيح ويُليح » حيث التقط الصورة فيما هي تحطف عبر المشهد .

خمرة الوهم : (٢٩-٣٤) : ويعترض البحري بذكر الخمرة التي احتساها ، او التي سقاها اياها ابنه ، وكأنه يستطرد بذلك عن الموضوع المباشر . الا ان استحضار الخمرة في ذلك المقام ، تأدّى عن حاجة نفسية . ان الخمرة تصحب المرء على الهوم ، وتخفّف من وطأتها . وكما انه ارتحل للروح ، فهو يحتمي الخمرة لمثل ذلك . وهو يستطرد إلى وصف تلك الخمرة ، فيمثلها بالنجم واشعة الشمس ، وهما تشبهان مأثوران في سنة الوصف الحمري . ويعرج على تأثيرها ، حتى يتوهم ، إثرئذ ، انه لم يكن يعاطي صاحبه الخمرة ، بل كسرى ذاته ، او يسمع غناء البلهد ، اي كبير مغني القرس . لقد تجرع خمرة الوهم ، وسقط جدار الواقع في نفسه ، فتخيل انه ريبب الملوك . ولئن لم ينفع البحري كلامه بنفحة عنجية ، كالأعشى والاخلط ومن اليهما ، فقد افاد من المعاني القديمة ، كمثل قول المنخل الشكري :

ونشرهـا ، فنركنا ملوكا وأسدا ما ينهنها اللقاء

أو قول الأخطل :

خرجت أجر الذيل فيها ، كاني عليك ، أمير المؤمنين أمير

الا ان تجربة البحري هي اعمق واصدق ، لانه استحضّر كسرى ومغنيه بالرؤيا الصادقة المستمدة من الواقع الذي كاي يعانيه . لقد سقط الزمن وتوحدت الحال بين الشاعر والملك ، عندما امتطى إليه جناح الاسطورة . ولعله لم يحتس الحمرة فعلا ، بل انه توسل ذلك توسلاً نفسياً ، فنياً . والفن ليس تعبيراً عما يقع فعلاً ، في الواقع ، بل انه قد يبدعه ويستحضره .

وصف الإيوان : (٤٤-٣٥) : بعد ان ابتدأ الوصف ثقلياً في البيت الأول ، نزع إلى الوجدانية ، فلم يعد الإيوان جماداً ، أو طلالاً ، بل غدا انساناً مزعجاً بالفراق ، معذباً بالبراح . وهذا الوصف يمثل لنا الفرق بين الوصف الجاهلي والوصف في شعر البحري . انه اعمق تحسّساً واوغل في ضمير الاشياء ، اذ اعترى الإيوان وشخصه ، فاذا هو انسان مُكَمِّدُ الوجه ، كانه يعيش في مأساة البعد والبراح . وينبغي ان ننتبه إلى لفظة « يتظنّى » التي تدلُّ على اسلوب البحري الذي لم يكد يعرف الحلوليّة الثامة ، والاتحاد بين ذاته وذات الأشياء . فالشاعر لم ير الإيوان مزعجاً بالفراق بل تظنّى له ذلك ، اي انه لبث في طور التشبيه والمقابلة . فلفظة « تظنّى » هي مظهر لسلطة العقل والوضوح على تجربة الشاعر ، اذ مهما ابتعد به الخيال ، وجنحت به الرؤيا ، تظلُّ قدماه لصيقتين بأرض الواقع . وثمة بونٌ بعيد بين الصور التي يشبّه بها الشاعر تشبيهاً ، والصورة التي يخطف اليها خطفاً ، مزيلاً الحدود بين ذاتي المشبّه والمشبّه به . ولو عرف البحري حلولية الرمز لكان تجاوز عن هذه اللفظة ، تجاوز عن التخمين والحدس ونفذ إلى رؤية القصر شخصاً متهدماً مخدولاً . وهذا يدلنا على انه لبث يتوسل بالاسلوب الذي كان يتوسّل به الجاهلي ، وهو غالباً التشبيه وما يشخص فيه من مقابلة تُبعد الشاعر عن الانخطاف وتظهر وطأة المعرفة عليه .

الا ان البحري لا يُعَيِّن ان يعود إلى التماذي والغلو في الغيب ، حتى يرتقي

بإنسانية الإيوان ، فلا يعود مزعجاً بالفراق يعاني البؤس ، بل ينيط به من البطولة ما يجعله مثلاً أعلى للبطولة والصبر الإنسانيين :

فَهُوَ يَبْدِي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِّنْ كَلَاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

لقد جعل البحري الإيوان من الرواقين ، فلم يعد منحنيًا تحت ثقل الزمن بل غداً يتصبّر ويتجلد ، معتمداً بالصمت . وهذا ما يعرف بالتقمص النفسي في الفن ، إذ رأينا في مطلع القصيدة ان البحري اتجه إلى الإيوان ، متشامماً ، يتماسك حيث زعزعه الدهر ، فكأن النفسية التي اعترى بها الإيوان ، هي ذاتها النفسية التي تحدث بها عن نفسه . كما كان البحري يتماسك ، حين زعزعه الدهر ، فان هذا الإيوان يتماسك ، حين أخنى عليه الدهر بكلكله . هكذا تسربت ورشحت مشاعر الأديب من ضميره وتوحدت أو امتزجت مع الأشياء في الخارج ، فلم تعد الأشياء تعبّر عن ذاتها بل عن ذات الشاعر من خلالها. ذلك ان الإيوان لبث متشامخاً ، بالرغم من اختلاف الليل والنهار ، كما ان البحري لبث متماسكاً بالرغم من اختلاف المصائب وتواترها عليه .

الا ان البحري يعود إلى النزعة التقريرية ، عندما يتحدث عن علو الإيوان وشموخه . إذ يقول :

مُشْمَخِرٌ تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسٍ

ان تعيين حدود الامكنة . خاصة رضوى وقُدس ، يدلُّنا ان البحري كان يتخذ أمراً من الواقع يربط بها معانيه المجردة وانه ليس ثمة قصائد مادية صرف ، أو قصائد وجدانية صرف ، بل ان القصيدة الواحدة وأحياناً البيت الواحد يترجح بين النقل والوجدانية .

ومهما يكن ، فان البحري يتصاعد بمعانيه : ويكاد لا يوفي إلى ذروة المعنى ، حتى يوفي ، في الآن ذاته ، إلى منتهى ما يمكن ان يقال فيه . لهذا ، فإنه يلجئ في النهاية ، ويقع في الدهول ، فلا يدري اذا كان ذلك الإيوان صنع جن لانس .

صنع انس الجن . وقد بلغ بذلك غاية الروعة ، واستوفى الدلالة على عظمة بناء الإيوان ، اذ جعل بُناته جنّاً ، كما جعل ساكنيه من الجن ، ودخل بذلك إلى الملحمة ، فبدا قصرأ ملحماً ، اكثر منه واقعياً .

خلاصة في وصفه : ألمّ البحري ، خلال هذه القصيدة ، بنوعين من الوصف : الوصف النقلي التقريري ، والوصف الوجداني الذي يتجاوز حدود الأشياء ومظاهرها . الا ان هذين النوعين لا يصفوان لديه ، فهو في النقلي ليس جاهلياً ، كما انه في الوجداني ، لا يعرف الحلولية . ففي الأول نشهد لديه من الترابط والتناسك ما لم نكن نشهده في الشعر الجاهلي . وفي الثاني نراه يفترض افتراضاً ، ويتظنى تظنيّاً . وهكذا ، فان شعر البحري في الوصف ، هو كثافته ، عامة . ليس بدوياً ولا حضرياً ، يترجّح في منزلة بين المتزلتين . لا يبلغ وجدانيه ابن الرومي ، كما لا يرسف في مادية امرئ القيس المسرفة .

رؤيا الخيال : (٤٥-٤٩) ويشيل خيال البحري وينهض بجناح الرؤيا ، مستعيداً ماضي ذلك القصر ، فيبصره ، أبان تجده ، يوم كانت الوفود تؤمه وتحتشد فيه ، ويتمثل القيان يترجّحن في ساحاته ، كأن الزّمن لم يتجاوزهُ ويُخنّ عليه . لقد انخلع عن حسّه وعن واقعه ، وكالصوفي المنجذب شاهد بجذوة خياله ما تقصّر عنه حذقة بصره . لقد اختلطت حواسه وذهل ، فإذا الماضي يطلُّ عليه ، حياً سوياً من بين الانقراض . والشاعر في ذلك كأنماً يرفض الزّمن والتغير أو كأنه يُشيع عن العصر ، عن الحاضر ، ليغرق وعيه في الحلم والاسطورة والتأريخ . إنّه يبتدع سعادته ابتداءً ويصطنعها اصطناعاً بالوهم . وعبر ذلك كله ينازع الشاعر الزّوال ، دون أن يقوى عليه . فالمراتب من وزراء وقوّاد وجند وعبيد تولّوا وارتحلوا ، وكذلك القيان في عزفهن ولهوهنّ اتحت آثارهنّ الّا من الظّن . وعند ذاك يدرك الشاعر غاية الشعور بالزّوال ، لأنه يشاهد زوال الاباطرة والملوك والأقوياء والمتصرين وتهدّم القصور الهائلة المروعة .

خواطره : (٤٩-٥٥) : وكما وقف امرئ القيس على أطلال حبيته ، منتحباً ، باكياً ، يقف البحري على أطلال القصر ، باكياً ، منتحباً ، كذلك . فالزّوال واحد الأعترى الخيمة

الهزيلة أم القصر المنيف ، هو الذي تقلهم من حال السرور والتعيم إلى حال من الخراب واليباب .

وكأن العظمة الانسانية تطهر الفرد من قوميته وعصبيته وتثيره بالدهشة والروع ، فيعترف بفضل الآخرين وتفوقهم ، رغم اختلاف الدار والجنس .

الطبايع الفنية : إذا كان الباعث الأول للنظم في هذه القصيدة يصلر عن العاطفة ، عاطفة الشؤم واليأس والحزن إلى التزوح والارتحال ، فإنها تجسدت في اسلوب يترجح بين الصورة والفكرة ، عبر خيال تمثيلي راء ، حيناً ، وخيال ابداعي خالق ، حيناً آخر ، وذهن يعمد إلى التقرير المنطوي على قليل أو كثير من الغلو . وربما خمدت جذوة الخلق وانطفأت حدقة الخيال ، فلم يجد الشاعر سبيلاً للنظم إلا الوصف كما قدمنا .

أ — الصورة : وهي ذات طبائع متعددة ، نفع عليها في مثل قوله :

— وتماسكتُ حين زَعَزَعَنِي الدَّهْرُ : وإذا واجهناها من الناحية الحسية ، طالعنا فيها ملامح الواقعية في فعلِي : « تماسكت » و « زعزعي » إذ تمثل الدهر وكأنه إنسان قوي يقبض على تلايب الشاعر ويهزه هزاً عنيفاً ، ليفقده انضباطه وتوازنه ، فيما هو يصمد له ويثبت من دونه . أما إذا عرضنا لها من ناحية نفسية ، فإنها تنطوي على خاصة التشخيص ، حيث يتولى الشاعر الظاهرة النفسية كمشهد خارجي ، يرمز إلى حالة داخلية . وبذلك يغدو هذا المشهد تعبيراً عن حالة الخطوب التي تُنحني على الانسان وتوشك أن تهزمه ، فيما هو يتقوى عليها بفعل الارادة والحرية . فالتماسك هو كناية عن الصبر والتجلد والزعزعة هي كناية عن وقع الخطوب . وهذا التعبير الصوري سما بالتجربة عن التقرير ، وحوّلها إلى ما يشبه الرؤيا التي تدع الشاعر يبصر مشاعره وخواطره ، وكأنها قائمة أمامه .

— بلّغ من صباية العيش عندي ، طففتها الأيام تطفيف بنحس : ونقع في هذا البيت على صورة حسية نفسية ، مثل بها العيش وكأنه بقايا هزيلة لا تقوم بأود ، ولا تزال الأيام تمنع في أنقاصها . فالصورة تمثيلية غلبت عليها صفة الابداع اذ خلق

الشاعر لما كان يعانيه من وحشة وضعف وشعور بالتهالك والانهاء صورة توازنه وتؤديه وتثير في النفس مثل الحالة التي كان الشاعر يعاينها . وربما تراءت عبرها صورة الكأس النّاضبة ، المشرفة على نهايتها ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالوحشة والفراغ والتغير. إن كأس الحياة أوشكت أن تنضب وخوانها كاد أن يفرغ ولم يبق الا الرّحيل . وآية الصورة ، هنا ، أنها تكشف المشاعر وتعمّقها ولا تدغها متحدّ بحدّ .

— وبعيد ما بين وارد رفه ، علل شربه ووارد خمس : وهي صورة مستمدّة من البيئة الجاهليّة ومرتبطة بمصير الماء وواقعه فيها ، من جهة ، وحياة الابل ، من جهة ثانية . وقد كان العرب يجسّون الابل في مراعيها خمسة أيام ، ثمّ ينتجعون بها الماء . ومؤدّى كلامه أنه ، في يأسه وفشله ، كأنه حبس عن ماء الحياة والسعادة ، لا يرده حين يطيب له ، بل على مشقّة وكبت وحرمان . ولقد أبدع الخيال لذاته صورته فيها ، إذ مثّل الحرمان بما يمثله ويوازيه في الواقع ، اي الماء وعسر أو يسر أرتياده ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالظمأ والارتواء . ولهذا الصورة عمق الكناية الحسيّة في المشهد الذي أدّته وروعة الايحاء النّفسي فيما تستبطنه من دلالة على الاكراه والحرمان .

— واشترائي العراق . . . بعد بيعي الشام : وقد استعار للرّحيل معنى الشراء والبيع ، لما كان يؤمله فيه من ربح النّجاح والسعادة وما كان ينأى عنه من تعاسة وفشل وخسارة .

— لا تروني : وهي صورة لفظيّة مستمدّة من الواقع حيث يراز الشيء ليختبر وزنه أو ما إليه .

. وقد يما عهدني ذا هنات ، آيات على الدّنيا شمس : والصورة هنا تشخيصيّة إذ نسب الإباء إلى الهنات ، فكأنها تنطوي على الرّفص والصمود كنفس الشاعر ، أو أنها هي نفس الشاعر ذاتها .

— أن أرى غير مُصبح حيث أُمسي : وتقع الصورة هنا فيما تكنّى به عن الارتحال بالإصباح والإمساء .

— حضرت رحلي المهوم : وقد شخصّ المهوم ونسب إليها الحضور ، وهو من طبائع الإنسان . وتغلب على هذه الصور طبائع الاستعارة وهي أداة بياضية تسمو بطبيعتها على التشبيه والتقرير ، جميعا . وهناك صورة غلبت عليها النزعة التشبيهية ، مثال ذلك : — حلال لم تكن كأطلال سعدى ، في قفار من البسابس ، ملس : والمعنى يقتبس ويتأدّى ، هنا ، من المقابلة بين اطلال الكاسرة التي توحى بالعظمة وأطلال العرب التي توحى بالفقر والهزال والفقر .

— وكأن الجرماز من عدم الإنس وإخلاقه بنية رمس : ولقد استكمل التشبيه في هذا البيت عناصره كلّها من مشبه وهو الجرماز ومشبه به وهو بنية الرمس ووجه الشبه ، وهو عدم الإنس والإخلاق وأداة تشبيه كأن . إلا أنه انتحى فيه نحواً نفسياً .

— لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس : والصورة ترجّح هنا بين التشبيه والاستعارة في لفظي « مأتم وعرس » .

— من مدام تقولها هي نجم ، أضوا الليل ، أو مجاجة شمس : والصورة التشبيهية قائمة بين الحمرة والنجم والشمس .

— وكأن الايوان ، من عجب الصنعة ، جوب في جنب أرعن جلس : وطرف التشبيه الثاني : « جوب في جنب أرعن جلس » يفيد الدقة في التمثيل ، بدلاً من الغلو .

— يُتظنى .. مزعجاً بالفراق : وفعل يتظنّى ينطوي على معنى التشبيه والمقارنة .

وهناك صور تخيلية ظهرت في توهم الشاعر أن كسرى يعاطيه الحمرة وفي تمثله بالحلم والرؤيا المراتب والوفود والعيان ، كما تقع على صور ذات نزعة وجدانية عميقة بدت في صورة الحظ الفاضل وقيام المشتري في أرجاء القصر كرمز للنّحس . وتوفي إلى غاية الروعة في قوله :

فهو يدي تجلدأ وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسي .

حيث توحدت ذات الشاعر وواقع الإيوان .

ب - الطباق : وقد التزمه الشاعر التزاماً داخلياً، ممثلاً فيه الأحوال النفسية المتنازعة ، المتناقضة مثال ذلك :

صان ودنس - تماسك وزعزع - وارد رقه ووارد خمس - اشتراي ويبي -
آيات والدينات - نبؤ ولين - مصبح وأسي - تذكر وتنسي - الجدة
وأنضاء اللبس - ماتم وعرس - البيان واللبس - مشيح ومليح - يغتلي ارتياي
حتى تتقرأهم - مصبح ومسي - مزعج بالفراق عن أنس ألف - جن
وأنس - حو ولعس - اللقاء والفراق - السرور والتعزي والتأسي .

ولم يكن البحري كاستاذة أبي تمام ممن يُدمنون الاساليب البديعية في الطباق والجناس وما اليهما، وانما كان يزوالها مزاوله الفطرة والبداة ، تقتضى عليه بطبيعة التجربة وسباق المعاني . ولذا كان الشاعر في هذه القصيدة يعاني تجربة التنازع والخصام بين واقع يتردى فيه ومثال يصبو اليه ، يأنف من الدل والفقر والوحشة ويتوق إلى صيانة الكرامة والإلفة ، فقد تمثل ذلك كله في شعره عبر الألفاظ المتناقضة ، وهي صنو للإزدواجية القائمة في نفسه .

ج - الجناس : لا تقع في هذه القصيدة على الجناس التقليدي المباشر ، وان كان الشاعر قد أفاد من أسلوبه العام في ابداع موسيقى القصيدة ، متردداً على الحروف المتشابهة الايقاع والوزن . من ذلك قوله :

- صنت نفسي عما يدنس نفسي : فالجناس يطالعنا هنا بين لفظي « نفس » المتكررتين وان كانتا لا تباينان معنى . ويتضاعف وقعهما ، كذلك ، من تكراره لحرف السين .

- طففتها الأيام تطفيف بنس : بين طففتها وتطفيف .

— وارد رفه ووارد خمس — الأخصّ الأخصّ — بيعي بيعه — عنس وعبس —
مشيح ومليح — جن لأنس وانس بلجن — أول أمس وأوّل أمس — ليست الدّار
داري ، ولا الجنس جنسي .

د — الواقعية العلميّة : وعبر هذه المشاهد الإنفعاليّة أو الخياليّة ، تنبري لنا
بعض الملامح والاشارات التي توثق القصيدة باجواء الواقعيّة . فهو لا يفتأ يذكر
أسماء العلم التاريخيّة من أشخاص ومدن ، ممّا يُضفي على أقواله طابع الصدق
والحدوث الفعلي . من ذلك قوله :

— اشتراثي العراق وبيعي الشام — لمحلّ من آل ساسان درس — جبل القبق —
نحلاط ومكس — أطلال سعدي — عنس وعبس — الجرماز — انطاكية —
روم وفرس — أنوشروان — أبو الغوث — العسكرين — كسرى ابرويز —
البلهبد — المشتري — رضوى وقدس .

وهذه الأسماء العلمية تمثل نقطة الانطلاق التي صدر عنها الشّاعر، وهي التي توهمنا
وتمنح سائر أقواله وانفعالاته القُدرة على إثارتنا .

طبائع العبارة :

أ — الموسيقى : انّ الميزة الأولى لهذه القصيدة هي الموسيقى الشجيّة المنبعثة من
حنايا الأبيات وتضاعفها . ولقد انساق النقاد القدماء بتأثيرها إلى القول إنّ
البحثري أراد « أن يشعر فغنّي » . وقد نتمكن من تحديد بواعثها فيما
يلي :

١ — الوزن : وهو الوزن الخفيف الذي يؤلف بطبيعة ايقاعه الموضوعات الغنائيّة
الشجيّة ، إذ انه لا ينطوي على الجلبة الخطائيّة التي ينطوي عليها وزنا الكامل
والطويل ، مثلاً .

٢ — القافية : وقد قام روّيها على حرف السين المهموسة ، ممّا يوافق طبيعة
الموضوع في الهمس والبثّ والبوح .

٣ - الإيقاعات الداخلية : وهي أشبه بحروف تُتَوَقَّع وتوازن في الأبيات بحروف متشابهة ، تشكل ما يشبه الروي الضمني ، وقد تتأتى من تكرار بعض الألفاظ أو ما إليها . من ذلك قوله .

— التماساً منه لتعسي ونكسي : وقد تولد الإيقاع من تكرار حرف السين ثلاثاً فضلاً عن الإيقاع المتشابه اللفظي « تعس ونكس » .

— طففتها الأيام تطفيف بنحس : من تكرار الفاءات .

— خفوت منهم واغماض جرس — ظنني وحدي — مصبح أو ممسي .

— لم يعينه أن بُزَّ من بسط الدياج واستلَّ من ستور الدَّمَقس — وفيه تضاعف إيقاع السين من تكرارها .

— ليس يدري ، أصنع جنٌّ لأنس سكنوه ام صنع انس لجن .

— وكان اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمس .

— ولا الجنس جنسي — غرسوا خير غرس — تحت السُّنُور حُمُس — من كل سنخ وإس .

ب — تكرار الألفاظ المتشابهة المعنى : وقد أفاد منها الدلالة على الغلو ، مثل قوله :

— تعسي ونكسي —

— بلغ من صباغة الغيش عندي = طففتها الأيام تطفيف بنحس — وفي هذا البيت تكاثرت الألفاظ الدالة على القلة وهي : بلغ — صباغة — طَقَّف — بنحس — .

— وارد رفه ، علل شربه — الأخصَّ الأخصَّ — خطَّة غبن وبيعة وكس — أبيات وشمس — .

— لين وأنس — أتسلَّى وآسى — عال ، مشرف ، يحسِر العيون ويُحسِي — في

قفار من البسابس مُلّس — عنس وعبس — من عدم الإنس وإخلاقه — في
خفوت منهم واغماض جرس — أضوا الليل أو مجاجة شمس — سروراً وارتياحاً
للشارب المتحسّي — ظنّي وحديسي — مزعجاً بالفراق أو مرهقاً بتطبيق عرس —
بُزّ واستلّ — بسط وستور — رضوى وقدس — لابسات من البياض وفلائل
برس — موقفات وحبس .

القصيدة بين القديم والحديث : لها من الحديث :

— ذكر بعض الأقمشة بأسمائها كالديباج والدّمقس .

— وصف أطلال المدائن والحضارات بدلاً من الحيام .

— وصف مظاهر الحضارة في مثل صورة انطاكية ووصف الايوان والجرماز .

— الوجدانية الظاهرة في نزعة التشخيص والاحياء ، وفي استبطان المعاناة الانسانية
في المظاهر المادية ، كما في تمثيله للإيوان بالرّمس وتمثله وكأنه يعاني مصائب
الدّهر بصبر وتجلّد .

— العبارة النّازعة متزع الرّقة والعدوبة .

— الوحدة الفنيّة التي جعلت القصيدة تنمو وتتطور منذ مطلعها حتى نهايتها .

ولها من القديم :

— بعض الصّور الماثلة في قوله :

وبعيد ما بين وارد رفه ، علل شربة ووارد خمس — لم تكن كأطلال سعدى في
قفار من البسابس ملّس — لم تطقها مسعاة عنس وعبس — جوب في جنب أرعن
جلس — فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي .

ابن الرومي نموذج من رثائه رثاؤه لابنه الاوسط

١ - بُكَاءُكُمْ يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي
فَجُودًا، فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُمْ عِنْدِي^١
أَلَا قَاتِلَ اللَّهِ الْمَنَايَا وَرَمَيْتَهَا
مِنْ الْقَوْمِ ، حَبَاتِ الْقُلُوبِ عَلَى عَمْدٍ^٢
تَوَخَّيْ حِمَامُ الْمَوْتِ أَوَاسِطَ صَبِيئِي
فَلَيْلَهُ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ الْعِقْدِ^٣
عَلَى حِينَ شِئْتُ الْخَيْرَ مِنْ لَمَحَاتِهِ
وَأَنْسْتُ مَنْ أَفْعَالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ^٤

-
- ١ - في قوله « بكاءؤكما » خطاب لميتيه . لا يجدي : لا ينفع . اودى : مات .
م : يقول مخاطباً عينيه ، إن بكاء كما يخفف من وطأة الأسى وانه لا يجدي في إعادة ابنه اليه ثم يشبه ابنه
في الشطر الثاني بمثل عينيه في المعزة له والحرص عليه .
٢ - حبات جر . حبة : وحة القلب هنة سوداء تتوسطه . عمد : قصد .
م : يلعن الشاعر الموت الذي يعتمد الأذى ، فيصيب الناس بحبات قلوبهم ، أي بمن يحبونه ويؤثرونه
غلبة الايثار .
٣ - توخى : طلب . واسطة العقد : الجوهرة الكبيرة التي تتوسطه .
م : يعجب من اختيار الموت لابنه الأوسط ، فكأنه اختار به واسطة عقده .
٤ - على حين : ظرف مبني على الفتح في محل جر بمل ، وحين تبنى اذا اضيفت الى فعل مبني وتعرب اذا
اضيفت الى معرب . شئت : توقعت . أنست : علمت وعرفت . الآية : العلامة .
م : أي ان الموت اغتاله عنه ، بعد ان أنس به ، وأخذت تظهر منه امارات الرشد والذكاء .

٥ - طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فَأُضْحَى مَزَارَهُ
بَعِيداً عَلَى قُرْبٍ، قَرِيباً عَلَى بُعْدٍ^١
لَقَدْ أَنْجَزْتَ فِيهِ النَّابَا وَعِيدَهَا
وَأَخْلَقْتَ الْأَمَالَ مَا كَانَ مِنْ وَعْدٍ^٢
لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ الْمَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ ،
فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ الْمَهْدِ ، إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ^٣
أَلَحَّ عَلَيْهِ النَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ
إِلَى صُفْرَةِ الْجَادِي عَنِ حُمْرَةِ الْوَرْدِ^٤
وَوَضَعَ عَلَى الْأَيْدِي تَسَاقُطُ نَفْسُهُ^٥
وَيَذْوِي كَمَا يَذْوِي الْقَضِيبُ مِنَ الرَّندِ^٥
١٠- فَيَا لَكَ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقُطُ أَنْفُساً
تَسَاقُطُ دُرٌّ مِنْ نِظَامٍ بِلَا عِقْدٍ^٦

١ - م : تطغى على هذا البيت التزعة البديعية ، اذ يقول الشاعر ان ابنه الميت ، غدا بعيداً عنه ، بالرغم من ان قبره قريب منه .

٢ - انجزت : أتمت .

٣ - م : اي تحقق فيه ما كان يخشاه عليه من تهديد الموت له ، فيما خابت آماله به ، وامتنع عليه ما كان يتوسمه فيه من خير .

٤ - لبثه : مكوثه .

٥ - الجادي : الزعفران وتلخيص المعنى ، أن نزف الدم كثر عليه حتى أحال لونه الوردي الى اصفرار الزعفران .

٥ - الرند : الغار .

٦ - م : يمثل في هذا البيت احتضار ابنه ، وحملهم له على ايديهم ، دون أن ينجح ذلك في إعادة العافية اليه ، بل انه ظل يذوي كما يذوي قضيب النار .

٦ - م : يقول ان ولده تلاشى فكانت نفسه مجزأة تتساقط كالدر من سلك غير معقود .

عَجِبْتُ لِقَلْبِي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ
وَلَوْ أَنَّهُ أَفْسَى مِنْ الْحَجَرِ الصَّلْدِ^١
وَمَا سَرَّني أَنْ بَعِثَهُ بِثَوَابٍ—
وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْلِيدُ فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ^٢
وَلَا بَعِثَهُ طَوْعاً وَلَكِنْ غُصِبَتْهُ
وَلَيْسَ عَلَى ظُلْمِ الْحَوَادِثِ مِنْ مُعْدٍ
وَلَأَنِّي وَإِنْ مُتَّعْتُ بِإِبْنِي بَعْدَهُ
لَدَاكِرُهُ مَا حَنَّتِ النَّيْبُ فِي نَجْدٍ
١٥- وَأَوْلَادُنَا مِثْلُ الْجَوَارِحِ أَبْهَـ
فَقَدْ نَاهُ ، كَانَ الْفَاجِعَ الْبَيْنَ الْفَقْدِ
لِكُلِّ مَكَانٍ لَا يَسُدُّ اخْتِلَالَهُ
مَكَانُ أَخِيهِ مِنْ جَزُوعٍ وَلَا جَلْدٍ

-
- ١ - ينفطر : ينشق : الصلد : الصلب .
م : يعجب الشاعر ان يفجع بابنه دون ان يموت لموته ، ومثل هذه الخسارة حرة ان تتشقق لها أكباد الصخور .
٢ - التخليد : البقاء ابداً .
م : أي ان الشاعر لا يتعزى عن موت ولده حتى ولو جوزي بالخلود في جنة النعيم .
٣ - غصبت : أخذتني غصبا . المعدي اسم فاعل من أعدى فلاناً على فلان ، أي أعانته وقواه .
م : يقول انه لم يتخل عن ولده بارادته ، بل ان الموت اخذه منه قسراً ، ولا قبل للمرء بصد أحداث الدهر .
٤ - النيب : جد ناب وهي الناقة المسنة .
م : أي انه لن ينساه ولن يتعزى بابنيه الباقين ، أبد الدهر ، أي ما دامت النياق تبعث اصواتها حينئذ وتشوقاً .
٥ - الجوارح : اعضاء الانسان كالعين والاذن .
م : تمثل ابن الرومي ابنائه بمثل اعضاء الانسان ، فهو يشعر بفقد ما يخسر منها اكثر من سواء .
٦ - الجزوع : الفاقد الصبر .
م : يقول ايا ما كان المرء ، فانه يعجز عن التعزي بحاجة عن اخرى ، وبالولده عن اخيه .

هَلِ الْعَيْنُ بَعْدَ السَّمْعِ تَكْفِي مَكَانَهُ
أَمْ السَّمْعُ بَعْدَ الْعَيْنِ يَهْدِي كَمَا هَدَى^١
لَعَمْرِي لَقَدْ حَالَتْ بِي الْحَالُ بَعْدَهُ^٢
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ بِهِ بَعْدِي^٣
ثَكِلْتُ سُرُورِي كُلَّهُ ، إِذْ ثَكَلَتْهُ^٤
وَأَصْبَحْتُ فِي لَدَاتِ عَيْشِي أَخَا زُهْدِي^٥
٢٠- أَرَيْحَانَةَ الْعَيْنَيْنِ وَالْأَنْفِ وَالْحَشَا
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرَتْ عَنْ عَهْدِي^٦
سَأَسْقِيكَ مَاءَ الْعَيْنِ مَا أَسْعَدَتْ بِهِ^٧
وَأَنْ كَانَتْ السُّقْيَا مِنَ الْعَيْنِ لَا تُجْدِي^٨
أَعَيْنِي جُودًا لِي فَقَدْ جُدْتُ لِلثَّرَى^٩
بِأَنْفَسٍ مِمَّا تَسْأَلَانِ مِنَ الرُّفْدِ^{١٠}

١ - الضمير في مكانه يعود على السمع .

٢ - حالت بي الحال : تغيرت .

٣ : يتساءل الشاعر بجزع عما حل بابنه بعد الموت ، ويقول إنه عرف بعد فقده شئ أنواع العذاب .

٤ - ثكلت : فقدت .

٥ : يقول انه فقد سروره اذ فقده ، وغدا زاهداً بكل أطايب العيش .

٦ - م : يجمع ابن الرومي في هذا البيت ثلاث حواس : البصر والشم والمذاق في تمثيل طيب ابنه وسعادته به عندما كان حياً .

٧ - أسعدت بالدمع : ساعدت وأعانت به .

٨ : أي أنه يذرف الدمع على ابنه ، وإن كان ذلك لا يجديه ولا يرده إليه .

٩ - الرُفْد : الجود والمطاء .

١٠ : يستذرف الدمع من عينيته لابنه الذي وهبه للثرى .

كَأَنِّي مَا اسْتَمْتَعْتُ مِنْكَ بِضَمَّةٍ
 وَلَا شَمَّةٍ فِي مَلْعَبٍ لَكَ أَوْ مَهْدٍ ١
 أَلَامُ لِمَا أَبْدَيْ عَلَيْكَ مِنَ الْأَسَى
 وَإِنِّي لَأَخْفِي مِنْكَ أَضْعَافَ مَا أَبْدَيْ ٢
 ٢٥- مُحَمَّدٌ مَا شَيْءٌ تُؤْهِمُ سَلْوَةً
 لِقَلْبِي ، إِلَّا زَادَ قَلْبِي مِنَ الْوَجْدِ ٣
 أَرَى أَخَوَيْكَ الْبَاقِيَيْنِ كِلَيْهِمَا
 يَكُونَانِ لِلْأَحْزَانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ ٤
 إِذَا لَعِبَا فِي مَلْعَبٍ لَكَ لَدَعَا
 فُؤَادِي ، بِمَثَلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ مَا قَصْدِ
 فَمَا فِيهِمَا لِي سَلْوَةٌ ، بَلْ حَرَارَةٌ
 يَهِيْجَانِيَا دُونِي ، وَأَشْفَى بِهَا وَحْدِي ٥
 وَأَنْتَ وَإِنْ أَفْرَدْتَ فِي دَارٍ وَحَشَّةٍ
 فَلَمَّئِي بِدَارِ الْإِنْسِ فِي وَحَشَةِ الْفَرْدِ ٦
 ٣٠- عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ مِنِّْي تَحِيَّةً
 وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ الْبَرَقِ وَالرَّعْدِ ٧

١ - م : يتحسر على فراقه وما كان يناله منه من ضم وشم وهو يلعب في ملعبه أو ينام في مهده .

٢ - م : يلومني الناس لتفجعي عليك ، وإن ما أضمره لك من عذاب هو أضغاف أما أبدي .

٣ -

٤ - أوري : أكثر إيقاداً واشمالاتاً . الزند : حديدة من فولاذ تضرب بحجر صوان فينقدح النار .

م : يقول في هذه الايات ان كل ما يتوهم الناس لي فيه عزاء ، يزيدني بؤساً ، فإخوأك وهما يلعبان ، حيث كنت تلعب يزيدان من عذابي وبقدحان في نفسي ناراً لا تنطفىء .

٥ - م : فهما لا يعزيانني ، يل يثيران دوني نار الوجد والعذاب .

٦ - يقول لابنه إنه اذا ما وقع في القبر الموحش ، وحيداً ، فانه اي ابن الرومي ، يعاني مثل وحشته وان كان حياً في دار الانس .

٧ - م : يستنزل له في النهاية الغيث ، على عادة الجاهليين في الرثاء .

باعث النظم : قدمنا ان ابن الرومي فجع بفواجع الموت في زوجه وأولاده الثلاثة وامه وأخيه ، اذ يبدو ان ابنائه ولدوا في حالة من الهزال أفقدتهم المناعة وجعلتهم يهلكون ، وهم أطفال أو قبيل البلوغ . ولقد نظم الشاعر مرثي في ابنائه ، جميعاً ، الا انه خصَّ ابنه الأوسط بأفضلها وأكثرها طولاً واسهاباً ، اذ استنفد فيها غاية النظم وحشد فيها معظم المعاني الرثائية . وعلى هذا ، فانه يرثي خلالها ابنه الاوسط ، جامعاً عبرها تجربة الموت العامة التي عاناها في ابنه الاوسط واقاربه وربما بدا فيها اشد تفجعاً ، اذ انه لما يألف الثكل . فابنه الاوسط توفي قبل اخويه . كما يفهم من سياق القصيدة .

ايجاز المضمون : يستهل الشاعر مخاطباً عينيه ان تجودا له بالدمع الذي يُهدىء من لوعته ولا يُجديه في دفع مستحيل الموت . ثم يعرض لبعض أفكاره بشأن الموت الذي يتعمد إصابة الاحياء بقلذات قلوبهم ، يُخني عليهم بالويلات والمصائب . فقد اختار ابنه الاوسط من بين أخويه ، كأنما تعمَّد اختيار واسطة العقد من أبنائه ، وقد فجع به بعد أن شبَّ ونما وأشرف على الرشد ، فغدا بعيداً عنه ، قريباً منه ، في آن معا ، قبره قريب وروحه نائية ، بعيدة ، فتحقَّق فيه الخطب الفادح وُخِذِلَت الآمال التي كان يُنيطها به ويُعلِّقها عليه . ولقد كان عمره قصيراً . فلم يطل عهده بالحياة ، اذ قد أُلحَّ عليه النَّزف واصابه بالشُّحوب والاصفرار ، فأخذ يذوي ، شيئاً فشيئاً كفضيب الرُّند ، وأنفُسُ أهله تتساقط من دونه . ويعجب الشاعر الا يتفطَّر كبدُه عليه ، اذ ان الحجر يكاد ان يرقَّ لموته . وهو لا يتعزَّى عنه بالثواب الذي يناله من تصبره على فجيعته به ، حتى لو نال به الخلد والجنَّة . لقد غصِبَ عنه ، دون ارادته بقَدَر من الدَّهر الذي لا مردَّ لحكمه . والشاعر لا يتعزَّى عنه ، كذلك ، بابنائه الباقين من دونه ، اذ ان اولاد المرء أشبه بجوارحه لا يحلُّ بعضها محل البعض الآخر . فكما ان السمع لا يقوم مقام البصر ، كذلك فان الولد الحي لا يقوم مقام الميت . لقد فُجِعَ بسعادته ، وحالت حالُه بعده . وهنا يخاطب الشاعر ابنه ويدعو بريحانه الأنف والحشا والعين ، ويتذرَّف عليه اذ يُحَيِّل اليه انه لم يعهده من قبل ولم ينل منه متعة الشَّمِّ والضَّمِّ . ويعود إلى ذكر أخويه ويقول لإنهما لا يُعزِّيانه عنه ، بل

يذكر كيان حسرتة ووحشته ويُحَلِّفَانِهِ في عزلة شاملة . وينهي القصيدة بتحيته واستسقاء الغيث لقبره .

تقسيم القصيدة :

٧ - ١ : افكار وتأملات حول الموت وما حلَّ به وبولده منه .

٨ - ١٤ : وصف احتضار الولد ووقع ذلك في نفس الوالد .

١٥ - ١٨ : المقارنة بين الأولاد والجوارح .

١٩ - ٣١ : تفجّع الشاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له بأخويه الباقيين .

الرواء كما يبدو في هذه القطعة :

١ - الافكار والتأملات : (٧-١) : يبدو هذا المقطع وكأنه مقدّمة تأملية خلص إليها من معاناته لتجربة الشكل في موت ولده . فهو يخاطب عينيه ويدعوها أن تجودا له بالدّمع ، وان كان ذلك لا يجديه عزاء ولا يردُّ له خسارة . وقع مستحيّس للـمَوْتِ بينه وبين ولده ، ولا سبيل إلى بعثه وحيائه من جديد ، ولا خير في البكاء اذ لا يُعَدِّلُ من واقع القَدَرِ شيئا . فدموع الشاعر هي دموع الاستسلام واليأس ، يُودِّيها ، وهو شاعر بالخذلان وفقدان الحرية والقدرة . وربما تُخِيلُ اليه ان الانسان مسيرٌ بقَدَرِ الشَّقَاءِ والموت . ولقد ميّز في الشطر الاول بين الشقاء والجدوى : « بكاؤكما يَشْفِي ، وان كان لا يُجْنِدي » وهذا التمييز لا يستقيم في حدود العقل ، اذ ان الشفاء في طبيعة معناه ينطوي على الجدوى والخير والفائدة . وأية جدوى اعظم من ان يبرأ المرء ويشفى من داء يعاينه . الا ان الشاعر يعبر في ذلك عما هو انأى من ظاهر المعنى . فالشفاء هنا هو البرء المؤقَّت من الألم الطارئ الذي نزل به وفلحه . انه الشفاء الآني العارض ، ولكنه ليس الشفاء الدائم الكامل من داء الوجود الأكبر ، ألا وهو المَوْت . وبذلك لا يعود الشفاء شفاءً فعلياً ، بل استسلاماً لحتمية القدر وقبولاً بها وإذعاناً لمشيئتها التي لا يُجْتَنِدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها . وكأن الشاعر لا يبكي لموت ولده في ذلك ، بل يبكي بؤسه ، بؤس مصر "....." ان الشاعر

بأنه ضحية هالكة تعبت بها يدُ الحياة . هذه هي معاناة الشاعر في مطلع القصيدة ، أدركها كخلاصة لمأساته بآبائه وجعلها رمزاً لمأساة الانسان بنفسه وبالحياة . انها تعبير عن لاجدوى الآلام البشرية من خلال الدمع الذي هو تعبير فزيولوجي فاجع لها . فمن يبكي كمن يحتج بصمت على قَدَرٍ يسيّره ولا يحفل بالآمه ولا يتعطف لآمانيه وتوسلاته. وبذلك يغدو دمع ابن الرومي دمعاً وجودياً، ينوح به صاحبه على الانسان الساقط في هاوية عالم اصم ، لا يعي مأساته ولا يعانيتها ولا يتبدّل لها .

وقد ينتمي هذا الشطر إلى شعر الحكمة المأثور في قصائد المتنبي ومن اليه ، الا انه يبدو اقل خطابية وأكثر التزاماً للجانب المأسائي الفاجع من الحياة ، فيما انصرف المتنبي في حكمه إلى الحقائق العامة التي ينذر فيها اليأس الوجودي من معاناة الحياة وبلوى مصائبها واقدازها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « فقد أودى نظير كما عندي » فقد مال فيه من الاعتبار العامة إلى واقعة الذاتي ، منوهاً بحبه لولده الذي يقوم بالنسبة اليه مقام عينيه . وقد يكون مؤدى كلامه ان ابنه كان يُعْتَلّ له سعادته بالوجود وغبطته فيه . فهو كعينيه يطلُّ منهما على معالم البهجة . واثر موته غدا الوجود أعمى ، تنغشى معالمه الظلمة ، وهي ظلمة اليأس . وهكذا ، فان افتقاد الشاعر لمثل بصره في موت ابنه ، هو تعبير ، بنوع آخر ، عن افتقاده هو بالذات لشهوة الحياة وعجزه عن الفرح والسعادة في ارجائها . ومع ان هذا القول انطوى على بعض التعمّل والتفكير الواعي ، فانه يعبر عن حقيقة الانسان الذي تصرعه فاجعة الموت وتُخَلِّف في نفسه قنوطاً يملل مظاهر العالم بالسواد .

ويعود الشاعر في بيت لاحق، فينبى على الموت وياعنه لانه يعتمد اصابته الناس بفلذات اكبادهم :

الا قاتل الله المنايا ورميها من القوم، حبات القلوب، على عَمدٍ

وهنا أيضاً يعلن ابن الرومي عجزه عن ادراك حكمة القدر والموت . فموت الشيخ

الفاني الهرم ، قد يبدو أمراً طبيعياً سائفاً ، متوقّعا ، اما موت الطفل والفتى ، فأمر يحار به العقل ويذهل عن غايته ولا يتلقّاه الا بالأسى الذي لا يُعجدي فيه الثورة . فهو اذن لا يزال يلتبس عليه ظاهر الموت ، ويرى فيه طارئاً من طوارئ الغدر الذي تُتكلّ فيها الحياة بابتائها . فالموت عدوٌ مُختلس ، يغتال الحيّ في غفله من أهله السعيدين به .

وربما التبس الشاعر في اختيار الموت لضحاياه ، ويعجب انه اختار الأوسط بين
ابنائه :

توخى حمامُ الموتِ أوسط صبيبي فله كيف اختارَ واسطةَ العقدِ

وهذا البيت ينطوي على حقيقة وجدانية أكثر من انطوائه على حقيقة عقلية ، اذ ان وقع الموت يكون فاجعاً ، أألمّ بالأكبر او الأوسط من الابناء . وهذا التعجّب ينم عن حيرة ، ولكنها حيرة فاقدة المضمون الانساني الجدي . وقد تكون شعلة الشعر قد خمدت في نفسه ، فجعل ينظم وفقا لتوارد الافكار المتولدة من طبيعة الألفاظ ووقع بعضها على بعض ، تستدعي إحداها الأخرى . فذكره لاوسط صبيته قد يكون ساقه إلى التنبيه لواسطة العقد، وبخاصة ان لفظة العقد توافق مقتضى القافية . وقد يسوقنا ذلك إلى الإشارة لضالة التجربة وعقم مضمونها الانساني عندما يُغرق الشاعر فيها بالوجدانية التي تنقل همومه الذاتية منفصلة عن المعاناة الانسانية الرّصينة لواقع الاشياء .

• •

ويستطرد ابن الرومي ، على دأبه ، في اظهار البواعث التي تضاعف من وقع الفجعة عليه ، وتجعلها فريدة كأنها لم تُصِبْ أحداً قبله . فبعد ان تقدّم بالإشارة إلى تعمّد الموت اينداه وإلى اختياره لاوسط صبيته ، دون غاية يفتن اليها الشاعر ويبرّره بها ، يؤدي سبباً آخر لعظم فجيعته بقوله :

على حين شمتُ الخيرَ من لمحاته وآنسْتُ من أفعاله آية الرشد

فالموت لم يفجعه به طفلاً ولم يفجعه به كهلاً أو هرمًا ، بل انه ، في تعمله لا يذاته ، اختطفه فيما اشرف على الرشد ، قاضياً على أمل والده به . وقد ينمُّ هذا القول عن أنانية الشاعر الذي لا يبكي ولده لموته وحسب ، بل لخير كان يرجوه منه ، وقد زال وطوي بزواله . كان يخيل للشاعر ان ابنه سيعينه على مشقة الحياة واكتساب الرزق والقيام بالأود ، الا انه ، اثر موته ، افتقد معه الخير الذي كان يعلل نفسه به . وبعد ، فان وراء هذه الايات ، جميعا ، حالة نفسية يصدر عنها ابن الرومي يعانيتها ولا يعيها وهي ظاهرة الشعور بالاضطهاد الملازمة لما يعلنه من أفكار وما يتحسس به من مشاعر . وهذا يفسر لنا قوله : « ورميها من القوم حبات القلوب على عمد » وقوله : « توخى حمام الموت أوسط صبيتي - على حين شمت الخير من لمحاته » . فالفاظ : « على عمد ، وتوخى ، على حين شمت » هي جميعا ، تدل على الايذاء والتنكيل . وقوله « توخى » هو تكرار لقوله : « على عمد » ويردف بقوله : « حين شمت » ليعظم من وقع الفاجعة المتعمدة . وفكرة اضطهاد القدر له ماثلة في معظم شعره ، تطالعنا في مثل الايات التالية :

أُتراني دون الأولى بلغوا الآمال من شرطة ومن كتاب
أصلح الله دهرنا أو رماه باستواء ، فقد غدا ذا انقلاب
يُعْلَفُ الناطقين ، من جورهِ الأجلال والناهقين مخض اللباب
أو قوله :

سقى الأرض من أجلي فاضحت مزلة تمايل صاحبها تمايل شارب
وما إلى ذلك من أبيات يضيق المقام عنها لكثرة عددها ، وهي تفصح ، جميعا ، عن اعتقاده بان القدر يخاصمه وينصب له الفخاخ .

وهكذا فان معاني الأبيات الثاني والثالث والرابع تنطوي ، جميعا ، على هذه الدلالة المرضية الفاجعة التي يترأى الشاعر ، خلالها ، وكأنه ضحية القدر الغاشم الذي يوقع أحداث الحياة ونواميس الطبيعة ليُنزل به الخسارة والفشل .

أما في البيتين الخامس والسادس ، فانه يكرر ما أَلَمَّ به من قبل في حدود المعادلة البدئية، كما سنبين من بعد . فابنُّه غدا «بعيدا عنه، قريبا منه». وهو يعلن هنا حقيقة فعلية خلص اليها من الواقع الشائع ، اذ يظل جسد الميت قريباً في قبره ، فيما تبارح الروح التي فيها وجوده الحقيقي إلى غير رجعة .

أما قوله :

لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأخَلَقْتَ الآمال ما كان من وَعْد

فانه يُطلِّعنا على جزعه الذي لا تفسير عقلياً له من ان الموت سيلم بولده . فقد كان يتوقع ذلك لسؤ ظنه بالدَّهر الذي يُصيبه بكل ما يؤثره ويحد فيه املا أو سلوى . انها فكرة الاضطهاد والشؤم ذاتها التي تجعله يستطلع مطالع النَحس وَيَحْزَن لكل ما يملك لانه سوف يَخْسَرُهُ ، لا محالة . وهو يشير إلى واقع الريبة والتهالك في نفسه ، اذ يمثِّل التنازع بين الوعد والوعيد والمنايا والآمال والمهد واللحد ، كأنه يجد فيها قطبتي الالم الذي يمدُّ ويجزر في حياته .

ذاك كان المقطع الأول الذي وقف فيه من الموت موقفاً تأملياً ، تعليلياً ، مستمداً من ذلك المنطق الشاحب الناعي الذي يقرر مواقفه من الحياة واقدارها .

* * *

٢ - امام الفجعة : (٨-١٤) : بعد هذه المقدمة المشوبة بكثير من القلق ينفذ الشاعر إلى قلب المأساة حيث تشخص له ملامح ولده ، فيما كان يتخبَّطه الموت . فهو لا تشرع بالمبالغة في فضائل ابنه وانما يرسم لنا بدقة كيفية احتضاره حتى ينقل المشهد من عينيه إلى عيوننا ، ومن نفسه إلى نفوسنا . انه يُحملنا بأجنحة الشعور ويضعنا امام الموت وجها لوجه . لقد اختلطت ملامح الطفل وغشيها الاصفرار حتى طفق الأهل يتناقلونه من يد إلى أخرى ، وقايةً له وتلهُفاً عليه ، لكن روحه كانت تبارح الجسد ، خلجة إثر خلجة ، وتذوي طفولته ، كما يذوي قضيب الربيع وانفس المشاهدين تتساقط وتحتضر لاحتضاره .

إلى هنا تتم صورة الاحتضار ، حيّة واقعيّة ، كما عرف عن واقعية ابن الرومي ، وإذا المأساة ماثلة أمامنا في رثاء صادق يتفجّع ولا يؤلّف ، خاصة عندما تتمثل طفلا يزاهق روحه بين لوعة الوالدين اللذين يريان الصفرة تتحول عن الحمرة في وجنة كالورد .

ولفظة الايدي توضح تشبّث الشاعر بصفيرة الواقع والجزئيات ، ولكنها هنا لا ينبغي ان تمثل الذراع بالمعنى المبدول . الشائع ، وانما هي قلب تحوّل إلى ذراع تغمر الطفل وتتعطف عليه . ويا لمأساة ذلك المشهد ، بين طفل كان أيكّة البيت ، في زغردة الفرح والمداعبة والسّرور ، اذا بتلك الايدي التي كانت تداعبه تصبح نعلشاً يشهد احتضاره . فأيا يكون تأثير ذلك المشهد اذ تمثلنا الطفل يهذي بكلمات بريئة ، ويتضرع بنظرات دون ان يقوى الاهل على انتزاعه من مأساته .

وكأنّ حواس ابن الرومي اختلطت عليه امام هذه الفاجعة ، وسقط في نفسه جدار الاشياء ومنطقها ، فاصبحت الصورة لديه موجة من الصّور ، واصبح للفظّة وجوه من المعاني . فليس قضيب الرند الذي تشبّه له ليدل على تغصّن ملامح الطفل وطرأوته وعذوبته ، بقدر ما يدلّ على الشّميم الطيّب الحنون الذي يحرق عاطفة الوالدين . لهذا سرى الشاعر في القصيدة ، جميعا ، يتلهّف على طيب ولده ، فيناجيه ويدعوه بريحانة العينين والأنف والحشا . وهكذا تتحد حواس ابن الرومي في الصورة الشعرية . فقد توسل بلفظة « الرند » لأنها تشمل على كلّ ما كان يراه وعلى ما كان يتضوّع من ولده . وقد كرر ذلك وأوضحه اذ جعله ثانية ريحانة العينين والأنف والحشا . فالريحانة هي قضيب الرند ذاته ، وهذان ، جميعا ، يمثلان للشاعر جمال ابنه وعذوبته وطيبه . ولا بد لنا من الاشارة إلى الفاظ العينين والأنف والحشا وما فيها من دلالة على طبيعة ابن الرومي في التحسس والمبادرة . ان عيني البصر وانف الشم وحشا المذاق واللمس تطفر وتستيقظ ، جميعا ، في لحظة واحدة ، تتداخل وتتمازج وتوري في عصبه حسا جديدا غريبا خلع على شعره تلك المضاعفات والتأليف في المعاني والصور ، فاصبح يتذوق الريحان ويشمّه غبّ رؤيته له ، كما سبق ان ابصر النغم في غناء وحيد ، غبّ سماعه له .

وعوضاً عن ان يُبالغ بالتفجع والتوايح ، والجلبة كالحنساء والمهلل . نراه في
رثائه يتوسل بالتأوه والنداء للذين هما أقرب إلى العتاب والتأسف منما إلى العويل :
فيا لك من نفس تساقطُ أنفسنا تساقطُ دُرٌّ من نظام بلا عقد

إن أداة النداء « يا » تنطوي على كثير من التلهُّف والانتظار اللذين يتفقان مع النفس
المنخذلة المنكسرة ، البائسة . ففيها من التمهُّل ما يقرب إلى العياء والتلاشي ، وفيها
من النداء ما ينمُّ عن الوحشة واللوعة. ان ابن الرومي ، في تَوَدَّة عاطفته وتوجُّده ،
كان أقرب إلى نفسه وواقعه فكأنه يعترف اعترافاً او يهمس همساً مُحشَّراً ،
مفجوعاً ، بخلاف الحنساء والمهلل اللذين كانا يعولان ويُحدثان كثيراً من الصخب
والضجيج ، كأنما بفضلان المظهر المسرحي الخارجي الفاجع على الانطواء والاسى
والتلاشي :

عجبتُ لقلبي كيف لم ينفطر له ولو أنه أفسى من الحجر الصلد

ان الشاعر يلتفت متعجباً كمن أصيب بطعنة قاتلة ولم يُقتل . ويقيني ان تعجبه
ينطوي على كثير من الاخلاص امام هول الفجيعة . أو كم نُسلِّف ، قبلاً ، ان الشعر
الحلي الخالد يتولَّد من التباس النفس على ذاتها ؟ لقد اندهش الشَّاعر من أمر نفسه
وطبيعة احتمالها ، فخرَّج من تلك الدهشة بهذا الشعر الذي يمثل بوح النفس بواقع
التباسها وحيرتها من ذاتها .

ويلم الشاعر بنبذة دينية ، دون ان يُؤدِّي فيها ظاهرة من مظاهر التقوى وذلك
بقوله :

وما سرنى ان بعثه بثوابه ولو أنه التَّخليد في جنَّة الخلد

وفي هذا البيت ، يهتدي الشاعر ، حيناً إلى تعليل جديد لظاهرة الموت ، وفقاً لما
هو مأثور في سُنَّة الدِّين . فالله يبلو عباده بمصائب الموت ليختبر صبرهم ويؤدِّي
لهم فرصة يكسبون بها الثواب والجنة من استسلامهم لقدر الله وطاعتهم له . وقصة

ايوب لا تعدو هذا التأويل اذ ابتلاه ربُّه بالمحن، جميعا، لسختبر طاعته ومحَبَّته. وقد توَّهم ابن الرومي، حيناً، أن الشر الذي لحق به من موت ابنه قد يستحيل إلى خير، إذا ما قَبِلَه وأذعن له، فيرث به جَنَّة الآخرة بعد جحيم الدنيا. الا ان هذا العزاء لا يُعزِّيه، إما لضعف إيمانه وإما لعظم فجيعته، ويقيم على حزنه وافتقاده ونواحه. وهكذا يكون ابن الرومي قد واجه الموت في هذه الايات بوجوه كُلِّها، الانسانية والوجودية والماورائية والدينية ولم يقع فيها، جميعا، على سبيل للعزاء، بل ألفاه كطارىء غريب على حياة الناس، لا يألونه ولا يتعزَّون عن قدره الحاسم المحتوم. ولعلَّه يُكرِّر ما تقدَّم به، قبلاً، من الشعور بالقسر والإكراه وافتقاد الحرية ازاء الموت من قوله :

ولا بعثته طوعاً ، ولكن غصْبته وليس على ظلم الحوادث من مُعْدٍ

فهو يُنكر حرِيته في موت ولده ويصرِّح بالاغتصاب والقسر، وهذا يكرر ويؤكد موقفه العام الذي ينمى فيه على الانسان ضآلة قدره وضعفه وهوانه أمام حتمية الحياة والموت. والشاعر لا يتخلَّى في ذلك كلَّه عن الموقف الوجودي الذي يُعَال به مظاهر الحياة ويدرك منها نهاية مطافها وموقف الانسان منها. بالنسبة الى سعادته وتعاسته ونجاحه وفشله .

فالشاعر استهلَّ هذا المقطع بالموقف الوصفي ثم نزع منه وارتقى عنه الى موقف ذاتي انساني، في آن معاً، يمثل الخواطر التي تفكَّر بها والمشاغل التي عاناها أمام جثَّة ولده الشاخصة امامه بصمت مريع تجسدت فيها مأساة الحياة كلها .

ويكف ابن الرومي عن النواح والتفجّع المباشرَيْن، ويعرض لهما من خلال نزعته التعليلية التي تَفْطَن فيها الى بعض الحقائق بالمقارنة والاستنتاج :

وأولادنا مثلُ الجوارح آيها فقدناه كان الفاجع اليئسَ الفَقْدِ
لكلِّ مكان لا يسد اختلاله مكان أخيه من جزوع ولا جَلْدِ

هل العَيْنُ بعد السَّمْع تكفي مكانه أم السَّمْع بعد العين ، يهدي كما نهدي

فالاولاد كالجوارح وسائر أعضاء الجسم ، لا يشعر المرء بأهميتها حتى يفقدها . وكلُّ منها لا تعوض عن الأخرى . فالعين لا تسمع كالأذن والسمع لا يرى كالبصر . والناس يفجعون بكلِّ منها ، أكانوا جزوعين مضطربين أم صبورين ، جُلُودين . وهذه البيِّنات صادقة بذاتها ، لكنها تنطوي على كثير من الوعي والذهنية مما يدنو بها إلى أجواء النثر . والشعر ، في باعته ومبرره ، انه يعبر عن الحقيقة الحضورية التي ينبغي وجودها عن الاقناع بالحجج والبيِّنات . انها تُقنِّع بذاتها وتدعنا نشعر أننا مقتنعون دون ان ندري سبباً لاقتناعنا . وهذه الايات تنطوي على حقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة الشعرية الماثلة بالرؤيا والحدس ، من دون تعليل وتأويل وما إليهما . واذا صبح ذلك في الشعر ، عامة ، فهو أصبح في الرثاء لغلبة عامل التفجُّع عليه بطبيعته .

ولقد ارتبطت تلك الايات ، بعضا ببعض ، بوثاق التفسير والتعليل ، مستدركا فيها حتى الاعراض والجزئيات كقوله : «من جزوع ولا جلد» ، وهي هنا أداة للغلو والتعميم . وابن الرومي يتزع في ذلك مترعاً خاصاً به يكشف عبره العلائق المتشابهة المضمرّة في الوجود ، لكنه يُودِّعها في اطار التعليل الذي يُفقدّها ايجائيتها وذوولها .

واثر تلك النبرة التعليلية يعود الشاعر إلى التفجُّع ، بعد أن كفَّ عنه ، حيناً ، بشكله المباشر ، فيقول :

لعمري لقد حالت بي الحال بعدَه فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي
نُكِلْتُ سروري كُلُّه ، إذ نُكِلْتُه وأصْبَحْتُ في لذات عيشي أخا زُهد

ومعنى هذين البيتين هو تكرار لمعنى أبيات سابقة في معاناة الشاعر للعزوف عن كل ملاذ الحياة وافراحها وتحوله إلى حالة من الشقاء الدائم . وهو يفصح عن ذلك تحت وطأة الانفعال بالاسى واليأس والندم ، وهي احوال تعاظمت في نفسه حتى استحلَّت ما دونها وفرضت ذاتها بشكل مطلق مقيم . والشعر ، كما ذكرنا مراراً ، ليس تعبيراً عن اليقين المقيم الثَّابِت ، بل عن يقين اللحظة النفسية الهاربة بكل ما ينطوي عليه ،

أحياناً ، من فوضى واختلال وتشويش تعافها النَّفس في حالة اليقين الهادئ المتوازن .
الا ان اقامة الشاعر لموازنة ، في البيت الاول ، بين الشطرين بالمقابلة البديعية تنمُّ عن
خمود جذوة الخلق في شعره فجعل يكرر المعاني ، مبدلاً منها حلل العبارة وحسب .

* * *

تفجّع الشاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له باخويه : (١٩-٣١) : لكنه سرعان ما
يتخلّص من جرثومة البديع ويتّصل بالمعاناة النفسية ، فيسمو من جديد وتتولاه
الغنايبه والرؤية :

أريحانة العينين والأنف والحشّا ألا لَيْتَ شعري، هل تَغَيَّرَتَ عن عهدي
كَأَنِّي ما اسْتَمْتَعْتَ منك بِضَمَّةٍ ولا شَمَّةٍ في مَلْعَبٍ لك أو مَهْدٍ
ألامُ لما أبدي عليك من الأسى واني لأخفي منك أضعاف ما أبدي

سبق لنا حديث عن تشابك الاحاسيس وتعقدها في عصب ابن الرُّومي . فقد اجتمعت
له في الريحانة جميع الاحاسيس والصور التي في نفسه من ابنه . وقد التفت اليها التفاتاً
حدسيا ولوعا عابرا ، لم يفصل شبه الريحان في ذهنه ولم يبرهنه ، كما فصل وبرهن
تشبيه الخوارح . ذلك ان حرارة التجربة شحذته بيقين الحس والصدق ، فلم يعد
بحاجة ليقين البرهان والشُّروح ليُقنِعَ ويؤثّر . هنالك كان يفكر ويؤلف وينظم ،
أما هنا ، فإنه ينهمر إنهما را ويتحسّس تحسّساً . هنالك كان يحبو ، أما هنا فيُحَلِّقُ
ويسمو . ولعل أجمل الشعر ما كان براحا وذكري لان الذكري والبراح يُطَهِّران
النفس فتصفو ، وتشفّ ، فلا يبقى فيها سوى الانسان العاري . انه يتذكّر ضمة
ابنه وشميمه ، يتمثّله في ملعبه او مهده ، اي انه يقف امامه وجها لوجه ، يبصر
أحداقه وملاحجه ويتخيّل رقاده الملائكي في السُرير ولعبه البريء الحلو ، ويذكّر ،
في الآن ذاته ، ان مستحيل الموت والعدم يقف بينه وبين ولده ، فتتحول متعته الماضية
إلى حسرة دائمة ، إلى غصة تقبض عليه ، كلما تخايل أن ولده استحال إلى تراب هامد ،
لا حرارة فيه ولا شميم . تلك حسرة عميقة يُضمّرها دون الناس الذين يتلومون عليه
وهّمون ان اخويه يسليانه ، بينما هما في الواقع يلذّعانه :

محمد ما شيء تُؤمّهم سلوةٌ لقلبي إلا زاد قلبي من الوجْدِ
أرى اخويك الباقيين كليهما يكونان للأحزان أورى من الرّند
إذا لعبا في مَلْعَب لك لذّعا فؤادي بمثل النّار عن غير ما قصد
فما فيهما لي سلوةٌ بل حرارةٌ يهيجانها دوني وأشقى بها وحدي

ان الشاعر ، في يأسه ، لا يزال يلهج بابنه . كل ما يلتقيه أو يصدف به يرى فيه
ملمحا من ملامح ابنه ، يذكره بحالة من أحواله ، ويعيده إلى ذهنه . ان المهد والملاعب
هما بالنسبة إلى الناس مكان النّوم واللّهو ، اما بالنسبة إلى ابن الرومي فهما شيء من
ابنه ، لكنه شيء أصم أبكم ، لا عاطفة له ولا استجابة فيه ، انهما كجثة ولده تشخص
فيها ملامحه وسائر أشيائه دون روحه وحرارته وعذوبته . فهي تذكّي شوقه ، لكنها لا
تطفئه ، تلهب ناره ، دون ان تحمدها ، انه يعيش في جدار الوحشة والانفراد ،
كما يتردّى ابنه في تراب الموت :

وانت وان افردت في دار وحشة فإني بدار الإنس في وحشة الفرد
هذا البيت وما قبله ، جملة ، اقرب إلى الغنائية العذبة والبوح ، خاصة ، عندما
يتلذّع بابنائه الباقيين عن أخيهما البارح . ذلك ان في شعره صدقا وجدانياً تخلّص
من مهاترة البديع وأشياء الكدّ الأخرى . وتنتهي القصيدة كما تنتهي المغنّاة ، بلحن
قائم موحش ، يسدل على نفوسنا جدار العنمة :

عليك سلام الله مني تحيةٌ ومن كلّ غيث صادق البرق والرّعد

نظرة نهائية : ينهج ابن الرومي في قصيدته هذه على أسلوب خاص يمتزج بين التفجع
والوصف ، بين صمت اليأس ونداء الحنين ، فكأنما انقطعت جلبة العويل في الرّثاء
العربي . لقد تحول عن الرّثاء الملحمي الخارق وطفق يواجه الموت في الميّت بقدر ما
يواجه الميّت . لكن ذلك التحوّل لم يكن تحوّلا داخليا من عملية الابداع ، وانما
فرض عليه بطبيعة الموضوع ، فالمهلل رثى اخاه الذي كان عماداً في قبيلته ، والخساء
رثت صخرأ الذي كان « يأتّم الهداة به » ، كانه علم في رأسه نار . اما ابن الرومي ،

فلا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة، وإنما ولدا لا بطولة ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرثاء . لذلك فانه يؤثر بنا من خلال صورة الاحتضار التي كانت تتخبط ملامح الولد ولسنا ندري ، في الواقع ، اذا كنا نتأثر بمعاني القصيدة وأجواؤها أو بالمشهد المُفجّع ، كما أننا لا نُتميَّز اذا كان ذلك التأثير نشوة من الفن او انفعالا بالحوادث ومشاهد الاحتضار . ان اي مشهد من مشاهد الموت والاحتضار يؤثر ويفعل في المرء ، دون ان يكون ثمة من يعدّه ويصنّقه. لكن ذلك التأثير لا يُمكن ان نسميه تأثيراً فنياً لانه لا يرافقه الإعجاب والتقدير. اننا نتأثر بموت الطفل ونعجب، في الآن ذاته، بقدرة الشاعر على إيجائه وتجسده ، بينما يستولي علينا في الموت العادي تأثير الفجعية دون أن يصحبه الإعجاب والتقدير .

* * *

الطبائع الاسلوبية :

١ - شعر معنى ومبنى : يبدو ابن الرومي في هذه القصيدة الرثائية من شعراء المعنى والمبنى ، وفقاً لتعبير النّقد القديم. فجهده ينصرف إلى اكتشاف المعاني من خلال المعاناة الوجودية ، حيناً ، وحيناً آخر بالتعليل والتأويل، ويخطر، كذلك، ببعض الحقائق والمعاني بتأثير التداعي البديعي في الجناس والطباق وموازنة الحمل ، فتغلب عليه ، عندئذ ، النّزعة اللفظية في طبائع الحروف وإيقاعاتها . ومعظم المعاني التي أَلَمَّ بها ، تفتّقت له بتأثير معاناته ولم نكد نشهد فيها تأثير التقليد الا في بعض المعاني المجزّأة الداخلة في عمود الرثاء بإطار إيحائي لازمه منذ اقدم العصور ، فغدا مشحونا بطقوس الموت والنواح في عالم شبه اسطوري . من ذلك استسقاء المطر للميت واستبكاء العينين وحنين النّيب . وفيما عدا ذلك فقد اشتق الشاعر معانيه اشتقاقاً بنفسه أو بخلق من لدنّه . .

٢ - التواشيع البديعية : الا ان انصرافه للمعنى ، لم يحل بينه وبين الاعتماد على التواشيع البديعية ، اي على اصباغ المبنى وزخارفه في أبيات أو شطور ، كان يركد فيها ، حيناً ، عامل الخلق . من ذلك قوله :

— « اوسط صبيتي وواسطة العقد — بعيدا علي قرب ، قريبا علي بعد — المهدي
واللحد — الوعد والوعيد — صفرة الجادّي عن حُمْرَة الورد — نفس نساقت
أنفسا — التخليد في جنّة الخلد — حالت بي الحال بعده ، كيف حالت به
بعدي — التخليد في جنّة الخلد — وانت وان افردت في دار وحشة ، فاني بدار
الانس في وحشة الفرد »

وانت لو نظرت في هذه العبارات تجد انه تسقطها بفعل التداعي اللفظي والموازنة
بين العبارة وإيقاعها او بفعل المعارضة والنقض في الطباق وتنافر الاضداد . وهذه
التوشیحات البديعية تتم عن انصرافه إلى التزام ما لا يلزم وانتصار على صعوبة خارجية
لا يُجدي الانتصار عليها تعبيرا عن الحقائق المستورة في النفس والوجود .

٣ — طبائع العبارة :

أ — اللفظة المفردة : تبدو الفاظه اذا افردت وعزلت عما دونها ، الفاظا مباشرة
لا تنطوي على اكثر من معناها المتداول . فاللفظة نثرية في اطار شعري ، لكنها سيالة
الوقع ، لا تعاضل ولا تجهّم فيها ، تحمل طابعها الفكري الشائع ، ولكنها تتخضّب
بالانفعال من توقعها في موقعها من التجربة الانفعالية العامة . فهي لفظة محددة ،
واضحة ، مقننة لا اسراف فيها ولا ترادف ولا نعوت تحشر في متن البيت أو
العبارة .

ب — اللفظة المركبة او العبارة : تكثر فيها حروف الفاء الدالة على الاستنتاج حيناً ،
« فجودا ، فقد اودى — فله — فلم ينس — فيا ليت شعري ، فاني بدار الانس ، فما
فيهما لي سلوة » ولقد تسرّبت هذه الفاء إلى شعر ابن الرومي من نزوعه مترعا جدياً
او برهانيا او استنتاجيا او تفسيرياً .

وبتأثير هذه النزعة ذاتها تقع على أدوات جزم وشرط ، وهي ادوات توافق
النزعة البرهانية التفسيرية : « وان كان لا يجدي — ولو أنه أقسى من الحجر المصلد —
ولو أنه التّخليد — واني وان مُتّعْتُ بانيّ بعده — إذا لعبا — وانت وان افردت
في دار غربة » .

وتبعاً للاحوال التي تطرأ عليه نراه ينادي نداء اللهفة والحيرة والاسى : « فيا لك من نفس - أريحانه العينين والانف والحشا - أعيتني جودا لي - محمد ما شيء توهم سلوة » وقد كان النداء وسيلة له لإحياء أسلوبه وإخراجه عن وتيرته الواحدة وتبديل الموجة النفسية والسياق السردي او التقريري . فقوله : « فيا لك من نفس » يفصح عن التعجب والحسرة والقسر والندم بطبيعة النداء ذاته .

وقوله : « أريحانة العينين » يفيد التلهف والتفجع وما اليهما . وقوله « محمد » يفيد الانسحاق والحنان والألم . وهكذا فان الشاعر توسل صيغة النداء لبتّ أحوال صادقة مبرمة في نفسه . وقد يعتاض عن النداء المباشر مستفتحاً « بألا » : « ألا قاتل الله المنايا » « ألا كيت شعري » وما يدنو إلى ذلك : « لله كيف اختار ، لعمرى » أو الاستفهام : « عجبت لقلبي ، كيف لم يفتطر له - هل تغيرت عن عهد - هل العين » ومع ذلك كله ، فان عبارة ابن الرومي لست العبارة المثقفة المكثفة ، بل انها قد تحبو وتتراحف إثر المعنى .

أساليب التجسيد :

١ - التشبيه والاستعارة : مع ان ابن الرومي ينظم في مقام الرثاء ، فقد ألمّ بكثير من التشابه واحال بعضها إلى استعارات في أبيات كثيرة ، وافاد منها دلالات متعددة متباعدة . ويمكن أن يُخصي ذلك بمايلي :

— الا قاتل الله المنايا واخذها من القوم حبات القلوب على عمد : وقد شبه الأولاد بحبّات القلوب للتدليل على الحنان والمحبة . وليس للقلوب حبات ، بل انه تعبير مأثور يقصد به إلى ما يتألف منه القلب . وهذا التشبيه عديم الخيال وان كان شديد الانفعال . وقد مال فيه إلى نوع من الاستعارة اذ حذف المشبه وابقى على المشبه به .

— فله كيف اختار واسطة العقيد : شبه ابنه الاوسط بواسطة عقد ابنته للتدليل على تناثر العائلة وانفراط عقدها بموته . وحذف المشبه وابقى على المشبه به من دونه ، فمال إلى الاستعارة . والتشبيه يقوم هنا على المماثلة والمقارنة والتوضيح بخلاف التشبيه السابق الذي توسله الشاعر للغلو .

— حتى احواله الى صفرة الجاهلي عن حمرة الورد : التشبيه هنا لا يتخذ شكله الاتباعي المأثور ، بل انه يقوم على النسبة . وقد استبطن الشاعر في هذه العبارة القول بان الاصفرار شبيه بالزعفران وان الحمرة شبيهة بالورد . والمعنى مطروق مبذول قصد فيه إلى المماثلة والتوضيح ، فضلا عن الغلو .

— ويلوي كما يلوي القضيبي من الرند : شبه ذبول ابنه بذبول قضيبي الرند ، للتدليل على الطراوة والرقّة فضلا عن الطيّب ، وهذا التشبيه يسمو على ما هو دونه لتأليفه فيه بين حاستيّن كما ، قدمناه .

— تساقط أنفاساً تساقطت در من نظام بلا عقد : الطرف الأول من هذا التشبيه معنوي والطرف الثاني مادّي ، وهو من جديد العصر العباسي ، اذ اقتصر الشعراء قبلا على تشبيه الحسي بالحسي .

— ولو انه اقسى من الحجر الصلد : ليس لهذه العبارة صيغة التشبيه ، ولكنها تنطوي على معناه ، اذ يشبه ضمنا قلبه بالحجر الصلد في قساوته .

— واولادنا مثل الجوارح : تشبيه مباشر ذكرّ طرفيه وأداته وفسر وجه الشبه بما يلي له .

— اريحانة العينين والانف والحشا : شبه ابنه بالريحانة وحذف المشبه . وهذا التشبيه اكثر ايجاء لتأليفه بين ثلاثة حواس .

— لدعا فؤادي بمثل النار : تشبيه مباشر ذكرّ طرفاه وأداته ووجه الشبه فيه .

ويبين ان الشاعر نحا في معظم هذه التشابيه نحو سواه ، لكنه تفرد في مزج الحواس وتأليفها وفي الالمام بتشبيه احد طرفيه معنوي . وهذه التشبيهة لا تزال القوام الالم للتعبير عند ابن الرومي ، يُعرّف الاشياء بسواها ، دون ان ينفذ إلى الحقيقة المباشرة ذاتها بالرؤيا .

٢ — التكرار : تردد ابن الرومي على معان متشابهة في متن القصيدة ظهرت فيما يلي :

— استندراف الدمع : بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي ، أعيني جودا لي .
 — ذكر ولديه الباقيين : واني وان ممتعت بابني بعده — أرى أخويك الباقيين
 كليهما — فما فيهما لي سلوة بل مرارة — إذا لعبا في ملعب لك .
 — ذكر الموت : الا قاتل الله المنايا — توخى حمام الموت — طواه الردى .
 — القهر والاكره في الموت : بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي — لقد انجزت فيه
 المنايا وعيدها — ولا بعته طوعا ولكن غصبتة .
 — ذكر عذابه اثره : لقد أودى نظير كما عندي — فيا لك من نفس تساقط أنفسا —
 عجبْتُ لقلبي كيف لم ينفطر له — لعمري لقد حالت بي الحال بعده — تُكَلَّتْ
 سروري كله اذ تُكَلَّتْ واصبحت في لذات عيش اخا زهد — أعيني جودا لي —
 ألام لما أبدي عليك من الأسى — إلا زاد قلبي من الوجد — يكونان للاحزان
 أورى من الزند — لذعا فؤادي بمثل النار — فاني بدار الانس في وحشة
 الفرد .

٣- نزعة التعليل والابانة : وهي احدى خصائص شعره ، عامة ، وقد ساق ابن
 رشيق إلى القول انه يكر ويفرّ على المعنى ويرهقه ويميته ويخلفه ولا مطمع فيه لسواه ،
 أو هو يقلّبه ظهراً على عقب حتى يجهز عليه . والنزعة التعليلية تجري عنده على
 الاسلوب المنطقي في مقدمة عامة تلحق بها البيّنات لتوضيحها وتؤكددها وتأتي على
 غاية القول فيها . ففي مطلع هذه القصيدة يمثل عظم فجيعة بالقول ان بكاءه قد يهدىء
 من روعه ، لكنه لا يجدي نفعاً عن عظم الخطب الذي فدحه . ثم يبين على ذلك بالبيّنات
 التالية :

— ان الموت أصاب منه حبة قلبه .
 — انه توخى اي تعمد ابنه الاوسط من دون اخويه .
 — انه لم يقبضه الا حين دنا خيره وأشرف على البلوغ ، والخطب في ذلك افدح .
 — انه ظل قريباً منه قبره ، فيما نأت عنه روحه .
 — ان مكوثه بين المهّد والحد لم يطُل .

وشعر ابن الرومي يبدو جلبي النزعة ، بالرغم من ان تجربة الرثاء لا تسيف ذلك ، فقد اقنع القارىء وأثرفيه بما حشده له من بينات. والشعر السوي لا يقنع بالبرهان ، بل بذاته وعمق رؤياه .

وتبدو هذه النزعة اكثر جلاء في المقارنة بين الجوارح والابناء :

— المقدمة العامة : الاولاد كالجوارح .

— البراهين هي التالية :

— لا يفتقد الانسان إلا الجارحة الفقيد .

— العين لا تقوم مقام السمع .

— السمع لا يقوم مقام العين .

— النتيجة : كذلك الاولاد لا يقوم أحدهم مقام الآخر .

ولعل هذا الاسلوب هو الذي ساق بعض النقاد إلى تغليب العنصر الثري على شعر ابن الرومي .

٤ — الوصفية : يستأثر الوصف بمعظم قصائد ابن الرومي ويطغى عليها . والرثاء بطبيعة معاناته التفجعية قلما يفسح مجالاً رحباً له ، اذ تغلب فيه الافكار على الاوصاف . اما ابن الرومي ، فقد الم في هذه القصيدة بقلدة او فلذات من الوصف ، دون أن يُغرق فيه وينصرف اليه انصرافاً كلياً . وقد بدا الوصف في مثل قوله :

أَلَحَّ عليه النَّزْفُ حتَّى أحواله إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد
وظل على الايدي تساقط نفسه ويدوي كما يدوي القضيب من الرند
فيا لك من نفس تساقط أنفساً تساقط دُرّاً من نظام بلا عقد

وهذه الابيات الوصفية لا تظهر طبائع الوصف الفعلية في شعره لأنها مبتسرة ، مجتزأة. الا انها تطلعننا على بعض الخصائص حيث يعتمد التشبيه التمثيلي للإبانة والغلو معا .

٥ - البيئة وتأثيرها في القصيدة :

١ - البيئة الاجتماعية : ظهر تأثيرها ضعيفا ، نستشفه في الامور التالية :

— بكاء الشاعر واعواله ، على عادة الناس . مع ان هذه الظاهرة تعم المجتمعات البشرية ، لا تختص باحدها على مستوى متباين من الهدوء والعنف .

— في ذكره لبعض الحلي كواسطة العقد . ونظام بلا عقد ، وبعض ما يكون في حياة الناس كالمهد واللحد والملعب ، وفي بعض ما يدأبون عليه من تعطف على الطفل اذ يحملونه وينقلونه من يد إلى أخرى .

٢ - البيئة المادية : وهذه ، أيضا ، بدت باهتة الاثر واهية لقيام موضوع القصيدة في بيئة ذهنية نفسية ، وربما وقعنا على شيء من ذلك في ذكره للورد والريحان من البيئة الجديدة القديمة والبرق والرعد والمطر من البيئة القديمة .

ابن الرومي نموذج من وصفه وحيد المغنيه

مقدمة :

لئن اتفق ابن الرومي مع سائر الشعراء العرب ببعض طبائع التقليد ومميزاته ، فقد انفرد عنهم بطبيعة خاصة تفيض بالشعر عن الحاطر دون ان يحفزه مديح أو رثاء او ما إلى ذلك. فهو يتقيد أحياناً في شعره بالمعاني التقليدية التي توافق ما يتصدى له من مواضيع ، لكنه كان يتحرر حيناً آخر ، فلا تصحبه معاني التقليد أو آراء النقاد والقراء ، بل يدرك لحظات من صفاء الوجد شبيهة بالصلاة . ان شعره يزوج ويتناقض ، كما تزوج وتناقض نفسيته وحياته . لكنه وان افتقد الاخلاص والعفوية حيناً ، فهو قلما افتقد طبيعته وميزته الخاصة . ذلك انه كان يصعب بل يستحيل عليه ان ينضبط وينساق في التيار الغفل العام . ولعل هذه الميزة هي التي جعلته يتصدى لمواضيع ندرت في الأدب العربي ويفتح بمعانٍ تندر في القصيدة العربية ، بل تنعدم فيها أحياناً كثيرة ، خاصة تلك المواضيع التي يغني بها غناء نفسه ، لا طمعاً بثواب ولا خوفاً من عقاب . ولعل قصيدته في وحيد المغنية تمثل لنا نموذجاً من هذا الشعر الوجداني ، الذي تشخص فيه مميزات ابن الرومي في فنّه وفي سلوكه وفي بيئته وعصره . ان الحمارة الشائعة المبذولة في العصر العباسي بالاضافة إلى مجونه ، ان ذلك ، جميعاً ، ظاهر الاثر في انشاء هذه القصيدة :

يا خليلي ! تيمّني وحيدٌ ! ففؤادي بها مُعنىٌ عميدٌ ١
 عادةٌ ، زانها من الغصنِ قدٌ ؛ ومن الظّي مقلتانِ وجيدٌ ؛
 وزهاها ، من فرعها ومن الحدّين ذاك السّوادُ والتّوريدُ ؛
 فهي بردٌ بخدّها ، وسلامٌ وهي للعاشقين جهدٌ جهيدٌ ٢
 ٥ أو قد الحسن ناره في وحيد فوق خدٌ ما شانه تخديد
 ظبية تسكن القلوب وترعاها وقمرية لها تغريدٌ ٣
 وغريرٍ بحسنها قال : صيفها : قلتُ أمرانِ يّينٌ وشديدٌ ٤
 يسهلُ القولُ : لَمّا أحسنُ الأشياءُ طراً ؛ ويصعبُ التّحديدُ ؛
 شمس دجن كـلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد
 ١٠ تتجلى للتّأظرين إليها ، فشقيّ بحسنها ، وسعيدٌ .
 تتغنّى كأنها لا تُغني ، من سُكون الأوصالِ ، وهي تُجيدٌ ، ٥
 لا تراها ، هناك ، تتحفظُ عينٌ ، لكّ منها ، ولا يدُرُّ ورِيدٌ ، ٦
 من هُدوٌ ، وليسَ فيه انقطاعٌ ؛ وسُجُوٌ ، وما به تَبليدٌ ، ٧

١ - تيمّني : عبدتني وذلتني . المعنى : من عناء : أنصبه واحزنه وكلفه ما يشق عليه . العميد : الشديد
 الحزن الذي هذه العشق .

٢ - زهاها : جعلها معجبة بنفسها . الفرع : الشعر .

٣ - القمرية : حمامة حسنة الصوت .

٤ - الغرير : المغرور ، والخلق الحسن ، والشاب لا تجربة له .

٥ - أي تجيد الفناء وهي ساكنة لا تتحرك أوصالها شأن غيرها من المغنين .

٦ - يدُر : يظهر ويتوتر . الوريد : عرق في العنق .

٧ - السجور : مد الصوت بالحنين . التّبلید : التردد والتّحير .

- مَدَّ في شَأْوِ صَوْتِهَا. تَفَسَّسَ كَافٍ كَأَنْفَاسٍ عَاشِقِيهَا ، مَدِيدٌ ١ ،
 ١٥ أَوَّارِقُ الدَّلَالُ والغُنْجُ مِنْهُ ، وَبَرَاهُ الشَّجَا ، فَكَادَ يَبِيدُ ٢ ،
 فَتَرَاهُ يَمُوتُ ، طَوْرًا ٣ ، وَيَحْيَا ٤ ، مُسْتَلْدٌ بِسَيْطُهُ وَالنَّشِيدُ ٥ ؛
 فِيهِ وَشْيٌ "وَفِيهِ حَلْيٌ" مِنَ التَّغْمِ مَصْوَعٌ ، يَخْتَالُ فِيهِ الْقَصِيدُ ٦ .
 طَابَ قُومُهَا وَمَا تُرْجَعُ فِيهِ ؛ كُلُّ شَيْءٍ لَهَا بِذَاكَ شَهِيدٌ ٧ .
 عَيْيُهَا أَتْنَهَا ، إِذَا غَنَّتِ الْأَحْرَارَ ظَلَّلُوا ، وَهُمْ لَدَيْهَا عَبِيدٌ ٨ ،
 ٢٠ وَحِسَانٍ عَرَضَنِي لِي ، قُلْتُ : مَهْلًا عَنْ وَحِيدٍ ، فَحَقَّهَا التَّوْحِيدُ !
 حَسَنُهَا فِي الْعَيُونِ حَسَنٌ جَدِيدٌ ، فَلَهَا فِي الْقُلُوبِ حُبٌّ جَدِيدٌ .
 ضِلَّةٌ لِلْفَوَادِ ، يَخْنُو عَلَيْهَا ، وَهِيَ تَزْهُو ، حَيَاتُهُ ، وَتَكِيدُ ٩ ؛
 سَحَرَتْهُ بِمَقْلَتَيْهَا ، فَأَضْحَتْ ، عِنْدَهُ ، وَالذَّمِيمُ مِنْهَا حَمِيدٌ .
 لِي ، حَيْثُ انْصَرَفْتُ ، مِنْهَا رَفِيقٌ ، مِنْ هَوَاهَا ؛ وَحَيْثُ حَلَّتْ ، قَعِيدٌ ١٠ ؛
 ٢٥ عَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي ، وَقُدَّامِي وَخَلْفِي ، فَأَيْنَ عَنْهُ أَحِيدٌ ؟
 سَدَّ شَيْطَانُ حُبِّهَا كُلَّ فَجٍّ ؛ إِنَّ شَيْطَانَ حُبِّهَا لَمَرِيدٌ ١١ !

١ - الشَّأْوُ : الغَايَةُ .

٢ - بَرَاهُ : أَضْعَفُهُ . الشَّجَا : مَا اعْتَرَضَ الصَّوْتَ مِنَ الْغَصَّةِ عِنْدَ الْغَنَاءِ .

٣ - الْبَسِيطُ : مَا يَمْتَدُّ بِهِ الصَّوْتُ وَيُرْقُ . النَّشِيدُ : رَفْعُ الصَّوْتِ وَالتَّرْنِيمُ .

٤ - الْوَشْيُ : نَقْشُ الثَّوْبِ ، أَوْ خَلْطُ لَوْنٍ بِلَوْنٍ ؛ أَرَادَ بِهِ تَغْنِثَهَا بِغَنَائِهَا . الْحَلْيُ : الزَّيْنَةُ . يَخْتَالُ : يَتَزَيَّنُ .

٥ - التَّرْجِيعُ : تَرْدِيدُ الصَّوْتِ فِي الْحَلْقِ .

٦ - حَيَاتُهُ : أَيُّ مَدَّةِ حَيَاتِهِ .

٧ - الْقَعِيدُ : الْمَجَالِسُ .

٨ - الْمَرِيدُ : الشَّدِيدُ الْمَرَادَةُ . وَمَرْدُ مَرَادَةٍ : جَاوَزَ حَدَّ امْتِثَالِهِ أَوْ بَلَغَ غَايَةَ يُخْرِجُ بِهَا مِنْ جَمْلَتِهِمْ .

لَيْتَ شِعْرِي ، إِذَا أَدَامَ إِلَيْهَا كَرَّةَ الطَّرَفِ مُبْدَىً وَمُعِيدُ ،
 أَهِيَ شَيْءٌ لَا تَسَامُ الْعَيْنُ مِنْهُ ؟ أَمْ لَهَا ، كُلَّ سَاعَةٍ ، تَجْدِيدُ ؟
 بَلْ هِيَ الْعَيْشُ لَا يَزَالُ ، مَتَى اسْتَعْرِضَ ، يُبْلِي غَرَائِبًا وَيُفِيدُ ؛
 ٣٠ مَنظَرٌ ، مَسْمَعٌ ، مَعَانٍ مِنَ اللَّهِو ، عِتَادُ ، لَمَّا يُحِبُّ ، عَتِيدُ ؛
 لَا يَدِبُ الْمَلَالُ فِيهَا ، وَلَا يَنْقُصُ ، مِنْ عَقْدٍ سِحْرِهَا ، تَوْكِيدُ ؛
 أَخَذَ الدَّهْرُ ، يَا وَحِيدُ لِقَلْبِي ، مِنْكَ ، مَا يَأْخُذُ الْمَدِيلُ الْمُعِيدُ ٣
 حَظٌّ غَيْرِي ، مِنْ وَصْلِكُمْ ، قُرَّةُ الْعَيْنِ ، وَحَظِّي الْبُكَاءِ وَالتَّسْهِيدُ !
 غَيْرَ أَنِّي مَعْلَلٌ ، مِنْكَ ، نَفْسِي بَعْدَاتٍ ، خِلَافَهُنَّ وَعِيدُ ٤
 ٣٥ مَا تَزَالِينَ ، نَظْرَةً مِنْكَ مَوْتُ لِي ، مِمْتُ ، وَنَظْرَةً تَخْلِيدُ
 نَتَلَقَى ، فَلَحْظَةً مِنْكَ وَعْدٌ بِوَصَالٍ ، وَلَحْظَةً تَهْدِيدُ
 قَدْ تَرَكْتَ الصَّحَاحَ مَرَضَى ، يَمِيدُونَ نَحْوَلًا ؛ وَأَنْتِ خُوطٌ يَمِيدُ ؛ ٥
 وَالْهَوَى لَا يَزَالُ فِيهِ ضَعِيفٌ ، بَيْنَ الْحَاطِظِ ، صَرِيحٌ جَلِيدُ ٦
 ضَافَتِي حُبِّكَ الْغَرِيبُ ، فَالْوَى بِالرُّقَادِ النَّسِيبِ ، فَهُوَ طَرِيدُ ؛
 ٤٠ عَجَبًا لِي ! إِنَّ الْغَرِيبَ مُقِيمٌ بَيْنَ جَنِيٍّ ، وَالنَّسِيبُ شَرِيدُ .

١ - العِتَادُ : مَا أَعَدُّ لِلْأَمْرِ . الْعَتِيدُ : الْخَاضِرُ الْمَهْيَأُ .

٢ - تَوْكِيدُ : تَوْثِيقٌ وَاحْكَامٌ .

٣ - الْمَدِيلُ : مَنْ أَدَالَهُ مِنْهُ جَعَلَ لَهُ الدُّوْلَةَ عَلَيْهِ . الْمَعِيدُ : مَنْ أَعَادَ الشَّيْءَ ، كَرَّرَهُ وَجَعَلَهُ عَادَةً . يُسْأَلُ الدَّهْرُ أَنْ يَدِيلَ قَلْبَهُ مِنْ وَحِيدٍ أَيْ يَجْعَلَهُ لَهُ الدُّوْلَةَ عَلَيْهَا . وَيَكْرُرُ ذَلِكَ حَتَّى يَجْعَلَهُ عَادَةً لَا أَنْفَكَاهُ عَنْهَا .

٤ - عِدَاتٌ : ج. عِدَةٌ ، الْوَعْدُ . الْوَعِيدُ : التَّهْدِيدُ ، الْإِنْذَارُ .

٥ - الْخُوطُ : النِّصْنُ النَّاعِمُ ، أَوْ كُلُّ قَضِيبٍ . يَمِيدُ ، مِنْ مَادِ النَّصْنِ : مَالٌ وَثَقِي .

٦ - الْجَلِيدُ : الْقَرِي الشَّدِيدُ ، الصَّبُورُ .

٧ - الْوَى : ذَهَبَ بِهِ .

قد مَلَلْنَا من سترِ شيءٍ مَلِيحٍ ، نَشْتَهيه ، فهل له تجريد ؟

هو في القلب ، وهو أبعدُ من نجمِ الثَّريَّا ، فهو القريبُ البعيدُ !

تعريف وتلخيص : كانت وحيد مغنية، اجتمع لها جمال الصوت إلى جمال الوجه والقد . وقد تولت الشاعر والتبست عليه في اقبالها وإحجامها ، في وعدها وإخلافها حتى اعياى وتبرَّح .

استهل ابن الرومي قصيدته بالنداء المثنى على عادة الجاهليين . ثم جعل ييوح بوجده ، واصفاً جمالها الذي أشقاه وتيممه . فهي غادة مزدانة بقدر الغصن ومقلتي الظبي وجيده، سوداء الشعر، متوردة، يشتعل الحسن في وجهها اشتعالاً . وهي، كذلك . طيبة، عذبة، ولكنها متعصية جهيدة، تُصلي بنار لا يطفئها الا رضابها. اما جمالها، فباد للعيان، جميعاً، تسهل مشاهدته، لكنه يصعب تحديده، فهو صعب جهيد كوصالها . الا ان الشاعر ينصرف إلى وصفها بالرغم من ذلك، فيمثلها بشمس ساطعة . تكاد لا تتجلى ، حتى توري بأنفس المشاهدين حسرة الشقاء أو غبطة السعادة . فهي طيبة القلوب وقمرية الغناء ، تغني غناء ساكناً ، يمتدّ ويشجو ، دون ان تجحظ او تتشجّ فيه . ذلك ان نَفْسَهَا كنفس عاشقها يمدّه شأؤ طويل يوشك ان يبريه ويضعفه الدلال والشجي . فهو يموت ويحيا، كما انه يعذب ممتدّاً او مرتفعاً ، كأنه يخال اختيلاً او يوشى توشية . اذا غنّت به الاحرار استعبدتهم ، واذا رآها اللأثمون هاموا بها . وهي تُضل فطنة المرء ، يحبها وهي تكيد له وتزهو عليه لان سحر عينيها احوال قبحها سحراً وحسناً ، حتى أمست لا تضاهى في الفتنة والاغراء فضلاً عن الغناء . جمالها نعمة، لكن حبها بلوة، لانه يُطبق على النفس ويشتمل عليها من الجهات . جميعاً . فكان شيطان حبها أقفل منافذ الخلاص والتحرر كلّها . وهنا يشتدّ التباس الشاعر بحبّها وجمالها حتى يعتقد ان سر جمالها كسر الحياة ، يكاد لا ينحسر ، حتى يتعقّد من جديد . لذلك فهي توري به الحسرة ، يموت ويحيا بسين لحاظها ، بين وعدها ووعيدها ، حتى تآرق وتشبه له بها وشعر انها قريبة منه في قلبه وبعيدة عنه مستحيلة كأنها في الثريا .

روح القديم وآفة الأنواع الأدبية (٦-١) : لعل هذه القصيدة ، كما قدّمنا ، وكما بدا في موجزها تتناول موضوعاً غنائياً يتحدث فيه الشاعر عن وجدانه ومرارته . فهي بذلك أدلّ على حقيقة أسلوبه ، لأنه ليس ثمة ما يقتضيه المراضاة والتداجي ، ليسخر ضميره الفني في سبيل الخليفة أو الأمير أو التقليد الشعري الذي يلتزم به شعر المناسبات . لذلك يجدر بنا ان نعتمدها في تقرير أسلوبه أكثر من سائر قصائده ، خاصة قصائد المدح والطلب والعتاب . لأنه في تلك القصائد كانت تغتصبه المناسبة وعادة القول والمعاني . مما يُخمد التجربة الشعرية ويظهر التقصّد وأساليب الاحتيال والتورية والمبالغة . أما هنا . فانه يباشر التجربة بوجدانه الفني والنفسي ويسعى ان يحقق ذروته كما يتمثلها بحرية وعفوية . ولقد يشند بنا العجب اذ نراه يستهل قصيدته متوسلاً بالتعبير الجاهلي . ممتزجاً بصورة . بالاضافة إلى ما نشهد في شعره من خاصة الاسلوب التفصيلي الذي يعتمد المقابلة والتميز والاحكام . فها هو ينادي حبيبته على عادة الشعر القديم . بجوّ أقرب إلى الرثاء منه إلى بوح الغزل . ولعله لم يستعر تلك العبارة القديمة « يا خليلي » بتأثير التقليد ، بقدر ما استعارها لما تشتمل عليه من نداء البراح والتفجّع والشكوى . لكثرة ما تداولها الشعر في الجهشة والحسرة والبكاء . فهي عبارة بكائية متفجعة . وهي تقليدية . لكنها . بالرغم من ذلك ، ليست ميتة لان الشاعر أضفى على نداءها المترنح . المّشبع بروح القدم ، كثيراً من ترنحه ووجومه وابتهاله . وأياً ما كانت الحال ، فاننا نظلّ نستشفّ عبرها بقايا القديم في الجديد العباسي ونستدلّ بها أيضاً . على مدى انطباعه بروح القديم وشكله . ولئن شهدنا القديم في ظاهر هذه العبارة وشكلها . فاننا لا نعتّم ان نشهده في روح القصيدة وربما غلب عليها . حتى لتساءل إذا لم يكن ابن الرومي قد وقع تحت وطأة القديم ويسر الأخذ منه والافادة به .

ان قدّ الغصن ومقلتي الظبي وجيده فضلاً عن شمس الجمال وقمرية الغناء ، هذه جميعاً ، عناوين المرأة الجاهلية وملاحمها . ولقد عمد اليها ابن الرومي ييسر الامور المقررة المبذولة . فكأنه ينشئ معادلة من الارقام ، من ارقام التشابه ، لانه يدرك ان عادة الشعر درجت على اتخاذ المقلة والجيد من الغزال والنحافة والتألق من الغصن والشمس والتورّد من الورد . فابن الرومي هنا أقرب ان يكون عالماً ينظم ما يعرفه

دون ان يعانیه او يتمثله ، لذلك أتى شعره كالكلام العادي الذي لا نكهة له ولا حرارة فيه . لا شك ان ثمة شبهاً بين الغصن والقذوبين الطيبة والمرأة ، لكن ابن الرومي أخذ الشبه مما عرفه في الشعر ومما شاع في الناس دون أن يحدث في نفسه او يعبر عن معاناتها . لذلك فهو تعبير خارجي ، منقول اختصر فيه مميزات المرأة الجاهلية ونسبها إلى المرأة العباسية. ويقتني ابن الرومي عندما نظم هذه الأبيات لم يتخيل وحيداً ، لم ينقل ملامحها الخاصة ، ولا تأثيرها الخاص فيه ، بل عمد إلى رسم الملامح المطلقة لجمال المرأة ، يؤلفها وينظمها ، كأنها أشياء لا اختلاف فيها بين شخص وآخر . انه يُقيم فلذات تجتمع بشكل امرأة دون ان يتكلف او يعنى بها ، كأنما يتلوها تلاوة من ذاكرته . ولقد ظهرت المعرفة في مزوجة هذه الصفات ومقابلتها، إذ عرض للفرع والحد، من جهة، ونما اليهما السواد. والتورد من جهة أخرى ، كأنه يذكر أشياء معروفة لا تلبس على احد . فهو لا يبتكرها بل يعيد للناس ما شاع فيهم . هذه هي آفة الانواع الأدبية على انسانية الشعر العربي . لقد صنفت معاني الشعر وأوضعتها وشيعتها غزلاً ومدحاً وهجاء ، فلم يعد الشاعر يلتفت إلى نفسه في الغزل بل يتصدى لتلك المعاني المجردة المستقلة ، يستعيدها ويجلوها أو يولدها ويفصلها واحياناً يقنعها ، فينقضي عمله بعبث المعاني ، غافلاً عن نفسه وتجربته. وهكذا أصبحت العملية الفنية تجري في الذهن الخالي دون النفس العاتية . واصبح الشعر شعر زخرفة وتصنيع يدهش الحواس ، لكنه لا يبث النشوة في النفس. فهو مومياء واضحة التقاسيم والملامح ، لكنها هامة ميتة . ان صورة وحيد بالرغم من وضوح تقاسيمها ، ليست وليدة شوق ابن الرومي أو حنانه . انها صورة المرأة العربية التي ما زالت تتكرر باسماء مختلفة منذ الجاهلية . وهكذا بقيت ملامح وحيد الحقيقية مغفلة مجهولة ، تلبس علينا في تشابه ملامح النساء العربيات . فوحيد هي ليلي وهند ولبنى وفاطمة ونعم وزينب وما إلى ذلك من اسماء تتعدد وتكرر بامرأة أبدية واحدة .

اللحمة الفنية والمنطق المستور : الا ان ابن الرومي اتخذ مادة القديم هذه من ضمن اسلوبه الخاص ، فكررّها وفصلّها وقابل بينها على عادته . فكأنّ اسلوبه هو في طبيعة ذهنه الناظم ، بقدر ما هو في طبيعة عصبه الشاعر . فبعد أن تحدّث عن تيّمه بها في البيت الأول من المطلع ، ذكر عناءه وتعمده في الشطر الثاني منه ، متردداً

بالفاظ متشابهة المعنى ، معنى العذاب والوله ، وان اختلفت قوة الدلالة في بعضها على البعض الآخر :

يَا خَلِيلِيَّ تَيْمَنِي وَحِيدُ قَفْؤَادِي بِهَا مُعْتَى عَمِيدُ

ولعل المعنى هنا لا يتكرر تكراراً ، لأن معنى الشطر الثاني الذي تصدره الفاء الاستنتاجية هو خلاصة من معنى الشطر الأول. وهذا الاستنتاج الذي يرتبط بالفاء، هو مظهر من مظاهر اللحمة في شعر ابن الرومي حيث نرى الشطر الأول ، كمقدمة تتولد منها نتيجة الشطر الثاني . أما انتقاله إلى وصف جمالها بعد ذكر تيمنه مباشرة ، فلا يفكك تلك الوحدة لأنه يُظهر سبب تعمله وشقائه، ويعرّفنا، في الآن ذاته، بتلك المغنية البخاني جمالها. فالبيت الثاني، اذن . توضيح وتخصيص لمعنى البيت الأول . كما ان البيت الثالث هو امتداد لوصف وحيد الذي شرع به في البيت الثاني، وهي، جميعاً، معادلة لصفات المرأة العامة، كما قدّمنا .

اشتعال الحسن : لا جدوى من التصدي طويلاً إلى هذه الأبيات، لكننا نودّ ان نلتفت إلى بيت خرج به الشاعر عن التقليد ، واذكاه بشيء من حسه الراءش الخاص اذ جعل الحسن يشتعل اشتعالاً بخديّ وحيد . وهو معنى يعجز عنه المنطق العادي الذي يستحيل عليه ان يوقد ناراً في الوجنة :

أَوْقَدَ الْحُسْنَ نَارَهُ فِي وَحِيدٍ فَوْقَ نَحْدٍ مَا شَانَهُ تَحْدِيدُ

ان ابن الرومي ، في مثل هذه اللحظات ، كان يتحرّر من ربة المنطق الذي يشبّث به الوضوح والفهم ويجسد اللمة البعيدة في ما وراء الحدة ، فيخيل اليه ان وراء الجمال والقه في الوجه ، ناراً تشتعل . ذلك ان النار تجمع فضيلة الوهج واحمرار التورّد اللذين تصدّى لهما الشاعر . وقد غالى في المبالغة إذ « أوقد » ناراً في وجنتها ، دالاً بذلك على شدة التورّد والألق . ولو انه جارى المنطق العسادي البطيء الذي يتعرج في طرق الوضوح التام ، لكان أعدم جذوة اللحظة وحياتها في نفسه ، لكنه فيما شطر مباشرة إلى اللحظة النفسية، فأنه أبقى على النشوة الشعرية دون ان يجعلها مستحيلة أو غير منطقية . ان ابن الرومي لا يفتقد خطّ المنطق في صورته ومغانيه لان تمرّسه بالفلسفة وعلم

الكلام نأى به عن المعاني المخدوعة الزائفة ، وبثَّ في شعره روحاً من المنطق المستر البعيد الذي يجعلنا نقتنع ونتأثر بالصورة أو المعنى قبل ان نتمثلهما ونعيهما . ذلك ان منطق ليس منطق التداول السافر المتباطيء ، بل منطق عصبي يחדس في اعماقه ، كضوء خافت ، ولا يسطع فيها او يسفر ليزيل غموضها وذهولها .

ويقيني انه قلما وفق شاعر عربي إلى مثل هذه الفلذة لما تنطوي عليه من عمق عفوي شفاف ، فهي لا تنفكك او تنهار كما يغلب في صور أبي تمام ، وهي كذلك لا تنبسط وتضيع في تقليد الصور القديمة الماثلة .

انحدار الشاعر : الا ان ابن الرومي يكاد لا يصفو . فهو يخطر بفلذة شعرية صافية رائعة ، ثم يستطرد إلى فلذة او فلذات ثرية تقتضيها عليه ضرورة الوزن والقافية . وهكذا فبعد أن اشعل وقيد الحسن في وجنة وحيد ، عاد فأطفأه في الشطر الثاني بملاحظة عقيمة لا مجدية . اذ قال « فوق خدّ ما شانه تخديد » . أين تقرير هذا الشطر ووضوحه من ذهول الشطر الاول وتخيله ؟ فالشاعر قد انهار انهياراً وجعل يتململ ويحبو بعد ان كان محلّقاً . انه من عبيد الشعر ، دون شك ، لكنه انجه بجهده للاطالة والتفصيل دون التحكك ، فكأنه اكتفى بعدد الأبيات والقوافي عن صفائها وخلوصها .

اما سائر معاني وصفها ، فهي لا تقل عن الملامح السابقة وضوحاً ، بالرغم من اعتماد الشاعر فيها اسلوب المقابلة غير المباشر ، بعد الاسلوب المباشر القريب السافر . فهي هو يقول :

فَهِيَ بَرْدٌ يَخْدُّهَا وَوَسْلَامٌ وَهِيَ لِلْعَاشِقِينَ جَهْدٌ جَهِيدٌ

فابن الرومي يشير إلى معنى العذاب في البيت الاول ، كنتيجة لطرفي مقابلة . ان وحيد عذبة مُسعدة ، لكن وصالحا جهيد . عذوبتها تدفع الناس اليها ، لكنهم يُملقون ويفشلون لانها صعبة المنال ، حصان . ولعل هذه المقابلة تمثل صراع العاشقين أجمل تمثيل . فهي تستدعيهم وتصدّهم ، فتلتوي اعناق رغائبهم وتذلّ ، ويظلون ينعون

حبهم وعذابهم . ولعلنا نشهد في هذا البيت لفظة مشوبة كالتى شهدناها في المطلع . تلك لفظة « برد » التى استعارها للدلالة على النعيم . هذه اللفظة لا مبالية بمحد ذاتها . قد تدل على النعيم ، كما انها قد تدل على الجحيم . انها نعيم القبط وجحيم الصقيع . لكن صفة النعيم لازمتها بطبيعة الصحراء القاطنة اللاهئة . البرد هو نعيم الصحراء وليس نعيم الحاضرة ، لكن ابن الرومي اتخذها في معناها الشائع التقليدي في صدى معناها وتأثيره ، دون التفات إلى اصله . فالتقليد في معنى الكلمة وليس في الشاعر ، كما ان هذه اللفظة تنطوي على معنى مستور غير مباشر في دلالتها المباشرة الواضحة . ان فضيلة البرد ليست بذاته وليس بالنسبة للصحراء ، بل بالنسبة لتحرك النار في كبد المغرم ، نار الاسى والوجد والحنين . ان بردها يشير إلى اشتعاله . ولعله كان تغافل عنه لولا تلك اللوعة الداخلية في نفسه . هكذا يعبر ابن الرومي عن ذاته من خلال غيره ، من خلال الظواهر الخارجية .

ولعل مشكلته مع وحيد هي مشكلته الدائمة مع الحظ والسعادة والحياة . انه يحب الحياة ، يود ان يترد بنعيمها ويغتنب سلامها ، لكنها تصد عنه وتبقى متعتها جهداً جهيداً .

التجربة الكلية وسراجها (٨٧) : وهو كذلك يعاني في وحيد مشكلة اخرى ، لا تقل عن مشكلة حبها ووصالها . تلك مشكلة جمالها الذي يظهر في وضوح للعيان ، لكنه لا يبرح يلتبس تحديده ويتعقد فكأنه آل السراب ، نراه دون ان نتمكن من القبض عليه :

وَعَرِيرٍ بِحُسْنِهَا قَالَ : صِفْهَا قُلْتُ أَمْرَانِ : بَيْنٌ وَشَدِيدٌ
يَسْهُلُ الْقَوْلُ إِنَّهَا أَجْمَلُ الْأَشْيَاءِ طَرّاً وَيَصْعَبُ التَّحْدِيدُ

ربما خيل للبعض ان ابن الرومي يحتال في هذين البيتين بما يظهر جمال وحيد . وقد جمع له اليسر والشدة ، متوسلاً بالتناقض الذي كان يرضي بديعي ذلك العصر . ولكن هذا الاحتيال الظاهر ينطوي على حقيقة عميقة صادقة بين ما يفهمه او يبصره ويشعر به الانسان ، وبين ما يستطيع ان يجسده ويعبر عنه في اللفظ . انه الصراع الأبدي بين

الروح والمادة ، بين المعنى واللفظ او بين الاحساس والادراك . فالانسان يقف امام جمال المرأة او جمال الطبيعة الذي يعتريه باحدى الحالات النفسية . فيحاول ان ينقل ذلك الشعور او تلك الحالة بمعنى اللفظة او الصورة ، لكنه يظل في حيرة من ذلك او يشهد ان ما قبضه من معان في الالفاظ ليس سوى جزء او عنوان تافه ، قليل ، لتلك التجربة الفياضة العميقة . فهو كأنما قبض على اشلاء التجربة ، على خطوطها الفاشلة الشاحبة او على زبد السطح دون الاعماق . ذلك ان العاطفة التي نشعر بها امام الجمال والتي قد نسميها غبطة او نشوة او بهجة ، ان تلك العاطفة متشابكة متضاعفة متداخلة ، توهمنا بذاتها الواحدة ؛ لكنها ، في الواقع ، مؤلفة من الآف الاهداب والاضواء الشعرية . فهي رمز او عنوان او خط افقي لتيار راعش من العواطف . فاذا ما تصدينا لها واكتفينا بها ، نشعر بالخيبة والفشل أمام حقيقة التجربة ، وندرك انها بقيت هاربة بارحة او مستترة . ان اكتفاءنا بالمعنى الواضح ليس في الواقع سوى تسجيل لصدى موجة الهدير الكبير واغفال للموجات الشعرية المنكفئة عبره . فالمشكلة التي يعبر عنها ابن الرومي ، اذن ، هي مشكلة الفن الدائمة الابدية ، مشكلة الشعور الذي ينقرض ويستحيل عندما يستولي عليه الادراك والفهم . التجربة معاناة عصبية شعورية ، انها يقين قلبي ، فكيف يمكننا ان ننقل الشعور إلى ادراك دون ان نضعفه او نشوهه ، على الأقل ؟ ان المعاني ليست ، في الواقع ، سوى مدارك ، فكيف نجسد التجربة عبرها ، وهي لا محدودة غامضة ؟ كذلك فإن اللفظة والصورة جامدتان هامدتان ، تعروان الشاعر بحيرة التجربة الكلية ، لأنه يشعر أبدأ ان اللفظة تنعص وتتنازع عن التجربة . هذه هي الصعوبة الداخلية التي يعانيها كبار الفنانين ؛ ولعل التجديد الانساني الخالد ليس سوى ما يعرض من اساليب مخلص للانتصار على هذه الصعوبة . وهكذا فان ابن الرومي كان يعبر عن مشكلة فنية مهمة بصورة غير مباشرة ، فيما عبر باخلاص عن واقعه ازاء جمال وحيد . فهو قد تفرس بها وعانها دون ان يخلص إلى نظرية او قاعدة عامة . ويقيني ان ما نبصره لديه من تقلب وتردد في وجوه المعنى فضلاً عن الاطالة والاستطراد ، ليس ذلك ، جميعاً ، سوى محاولة للانتصار على هذه الصعوبة والتعبير عن كلية التجربة ، ليتكافأ الأثر الفني في الخارج مع الواقع النفسي في الداخل . ان جمال وحيد هو نموذج عن سائر التجارب التي يتصدى لها ابن الرومي والتي تجعله

عبداً من عبيد التجربة، وفقاً للتعبير القديم. الا انه يختلف في ذلك عن زهير والنابعة ، لان هذين كانا يتوزعان بين صقل التجربة وصياغة اللفظ . اما هذا فقد كان يؤخذ بالتجربة وينصرف إلى ترجمتها في معان وافكار . أما الصياغة ، فكانت غالباً تنساق وراء المعاني، معذبة، ملتوية، واحياناً متهاكة ، مخدولة. ذلك يعني ان النابعة كان يعتدل في كده بين صعوبتي التحديد والتجسيد. أما ابن الرومي، فكان كده، غالباً، على صعوبة التحديد . ولعل الأبيات التي تلي هذين البيتين حيث يتحدث عن صعوبة التحديد ، تمثل نموذجاً لاسلوب الشاعر في انتصاره على غموض التجربة في اسرافه بالتكرار والتخصيص والتجزيء .

تجَلِّي وجيد (٩-١٠) : وكأني بآبن الرومي لا يُعنى بوصف جمال وحيد بقدر ما يعنى بوصف جمال صوتها . ففي المقدمة التفتت إلى جمالها بنعوت وافكار تقليدية خارجة عن اطار التجربة. لكنه جعل الآن يتصدى لواقع التجربة، فاذا به يلح إلى جمالها بجمال الشمس المتجلية التي تُشقي الناس وتسعدهم :

شمس دجن كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد
تَجَلَّى كَلَنَّا ظِرِينَ لَيْلَهَا فَشَقِيَّ بِحُسْنِهَا وَسَعِيدُ

ان تشبيه ألق وجه المرأة بأشراق الشمس ، كتشبيهها بالظبية والغصن ، هو تشبيه عرف قديماً واستنفد وربما ابتذل . ولقد طالما تراءت حبيبة النابعة بين « سجنّي كلتها » كالشمس الساطعة . وكذلك طرفة فقد القى « رداء الشمس » على وجه حبيته . كما ان أبا نواس جعل وجه الحبيب يطلع من قميصه كالقمر . وإلى هؤلاء كثيرون من الشعراء الذين عرضوا لشمس الوجه. اما ابن الرومي فاتخذ المعنى المنقول وبالغ به، كعادته، فجعل وجهها كشمس يفيض منها الشمس والبدر. وهو، في ذلك، يدعي الخلق والبراعة ، إذ جمع بين ألق الوجه واشعاعه ، وبين دُجَّة الشعر وحلكنه بتشبيه واحد . لا شك ان الشبه قائم على وجه صحيح ، لكنه شبه علمي ميت . انه شبه الرقم بالرقم ، والمعادلة بالمعادلة، كما نشهده في شعر ابن المعتز أو فيمن لحق، بعدئذ، من الانحطاطيين الذين ماتت في نفوسهم جذوة الانسان ، وطفقوا يعبثون بدمى الأفكار والمعاني والالفاظ. ان ابن الرومي يُعنى بالتشبيه ويزواجه ويرصعه بالزخرفة والتفصيل، معتمداً فيه على براعة الدقة والنثر، فكأنه كيميائي يحلل الظاهرة إلى اصولها أو عناصرها

دون ان يتدخل أو يتأثر أو يشارك بها. اما الشعر، فيختلف تمام الاختلاف عن معادلات الدقة التي تجري في العين والذهن. ويبقى تلك الرعدة العميقة الطافرة من الأعماق في قعر النفس. فالبيت الأول يتسم بسمة الانحطاط الذي يهمل النفس ويتصدى للمعنى والصورة بذاتهما. أما في البيت الثاني حيث تنجلي وحيد فانه استعاد صلته بالنفس، كما انه كان امتداداً للشمس التي سبق ان سطعت في وجهها. ولقد دلّل بهذا التجلي على الجواهر التي كانت تتلألأ بها وحيد عندما ظهرت للناظرين فكأنها نجم يتألق، نجم سعد للبعض ونجم نحس للبعض الآخر. ان وحيد تشقي يجمها من تصدّ عنه، وتسعد من تقبل عليه. فكأنّ نجمي السعادة والشقاء يدوران في فلكها. ولعلّ نجم ابن الرومي هو ابدأ نجم النحس، لأن وحيد بدت بالنسبة إليه كالحياة او كمائدة الحياة المكتظة، تشعب الآخرين وتبقية على الجوع والحرمان.

السببية والتفسير (١٧-١١) : إلا ان إعجاب الشاعر بها ليس إعجاب شهوة وحس لأنه اغترض بوصف وجهها وجسدها، كأنما يستوفي به عادة الغزل ووصف المرأة أما في سائر القصيدة؛ فان ابن الرومي يبدو كأنه لا ييصر جسدها، بقدر ما يؤخذ بصوتها ويعمى عن سائر فضائلها. انه يحبها بصوتها وحذقها لأساليب الغناء :

تَتَغَنَّى كَأَنَّهَا لَا تُغَنِّي مِنْ سُكُونِ الْأَوْصَالِ . وَهِيَ تُجِيدُ
لَا تَرَاهَا هُنَاكَ ، تَجْحَظُ عَيْنُكَ مِنْهَا . وَلَا يَدْرُ وَرِيدُ
مِنْ هُدُوٍّ ، وَلَيْسَ فِيهِ انْقِطَاعٌ وَسُجُودٌ ، وَمَا بِهِ تَبْلِيدُ
مَدٍّ فِي شَأْوِ صَوْتِهَا نَفَسٌ كَأَنَّ نَفَاسَ عَاشِقِيهَا . مَدِيدُ
وَأَرْقَ الدَّلَالُ وَالْغُنْجُ مِنْهُ وَبَرَاهُ الشَّجَا ، فَكَادَ يَبِيدُ
فَتَرَاهُ يَمُوتُ ، طَوْرًا ، وَيَحْيَا مُسْتَلَدُّ بَسِيطُهُ وَالنَّشِيدُ
فِيهِ وَشْيٌ ، وَفِيهِ حَلْيٌ مِنَ النِّعَمِ مَصُوغٌ ، يَخْتَالُ فِيهِ الْقَصِيدُ

هذه أبيات تقتصر على وصف غناء وحيد. وقد شرع فيها الشاعر يصف المغنية بوجه عام، متصدّياً إلى ملاحظها، وهي تغني دون أن يخص ملمحاً على الآخر. فهي

تتغنى كأنها لا تغني لسكون أو صاها . لعلّ هذه الملاحظة هي افتراض اول ، أو لوحة عامة ، غامضة تشير إلى أشياء عديدة دون أن تتقيّد بشيء واحد . لأنها المسألة التي يفترضها ليتحرّى ، بعدئذ . براهينه . فيثبتها ويحققها بوضوح ، أو أنها اللون القاتم في أعماق اللوحة التي لما تظهر فيها خطوط أو ظلال . ومن ثمّة سيعوّل الشاعر على تحقيق هذه الفكرة أو لإظهار ملامح تلك اللوحة ، بما عُرف عنه من دقة تقرب إلى النسخ ، ومن ذهول يقرب إلى الحلولية والغيوبة . فابن الرومي ، منذ البيت الأوّل ، لا يتخلّى عن نزعة التعليقية التي تشدّ به أبداً إلى الوعي والتفكير ، حيث يُسرف في الاحتجاج والسببية . فهو ، إذ يقول انها تتغنى كأنها لا تغني ، يخشى على القارئ أن يلتبس ويعمى عن المعنى . فيسارع إلى تعليل ذلك اللبس بحرف جر سبي يكثر عادةً في وصفه ، لأن الشاعر يعنى فيه بالتفسير وابداء وجهات النظر الخاصة . فلقد أظهر هدوء غنائها واصبح عليه ان يثبت سكون أو صاها ، فلم يعد للقارئ أي مجال للمبادرة الشخصية أو التدوّن الشخصي ، بعد ان علل المعنى بوضوح النثر وتقريره . ولعل «من» السببية التي أوهت هذا البيت لا تتفق ، غالباً ، مع التجربة الشعرية لأن اعتمادها في الشعر يدلّ على ان الشاعر طفق يترجم التجربة ويفسّر ها ، ويعلّلها عوضاً عن ان يعانها . ولعلها أكثر تسلّطاً على الشعر من كاف التشبيه ، لان الشبه قد يتم بصورة حدسية عفوية ، لا يتقابل فيها طرفا التشبيه . اما « من » فانها حرف منطق وادراك وبراهين . لذلك فهي ، غالباً ، تعيق الدهول والايحاء الشعريين . وقد ظهر ذلك ، جميعاً ، في هذا البيت ، حيث تصدّت للتحقيق والتبيين ، فكأنها تفرض سلطة الوضوح والتفهم على نشوة الشعر وتجربته . فهي تعرّض سبيل التجربة دون أن تُذكّنها .

أما تدقيقه بجودة غنائها «الذي لا يغني» ، فقد كان ضرورياً ليظهر حقيقة المعنى الذي يشير اليه ، لأن سكون الغناء ، ليس فضيلة بحد ذاته ، إذا لم يرافقه الابداع . فهو شرط لا قيمة له إلا اذا توفر له شرط آخر ، ما عتّم الشاعر ان ذكره وقبّد المعنى به .

جاهليّ الغرائزي ، حضريّ الذائقة : وأيا ما كانت الحال ، فاننا نعجب بذلك المرء الشره ، المتلمّظ الغريزة والحواس ، نعجب به اذ يصفو ويرهف ، حتى يقوى على

تصوير الغناء بمثل هذا الخدق وتلك الطرافة ، فكأنه خير بفن الغناء خبرته بفن الشعر او بمذاق الاطعمة ، أو كأنه جمع غريزة الشره والتمرغ ، مع الحضارة والرقي والرفاهية . اننى لمن ينغمس في حمأة الدبر عبر اهاجيه ، بهذا الصفاء الراقى في وصف الغناء . ان ابن الرومي بذلك جاهلي الحواس والمعدة والغرائز ، وحضري الذائقة والثقافة . تانك ذاتان في ابن الرومي ، قتصل الواحدة منهما بالآخرى ، وربما امتزجتا ، لكنهما كانتا تبقيان الشاعر مسرحاً للتناقض والتنازع . لقد كان لابن الرومي عقل حضري ، وجسد جاهلي . ولم تكن غوايته الحضرية باقل ذقة وطفرة من شهوته البدائية ، فكأنه يلبس احياناً بين الذاتين ، او يكسوهما بثوب واحد ، لانه يتصدى لوجه وحيد ممعناً فيه بالتدقيق والتخصيص والتجزئ ، كما امعن في وصف الزلاية والدجاجة ، او مظاهر الدعر والجنس في اهاجيه . فهو يتسلط بأسلوب واحد ، وامعان واحد ، على شتى مظاهر الكون ، صوت وحيد ، كرقعة الشطرنج ، ولحية الحمار كهجوع الزاهد ، ذلك ان هذه المواضيع تختلف من الناحية الاخلاقية ، اما من الناحية الفنية فهي موضوعات متشابهة متعادلة لا فضل لاحدها على الآخر .

النزوع من العام إلى الخاص : وابن الرومي ينزع هنا في وصفه من العام إلى الخاص ، على عادته . فبعد ان ذكر وجه وحيد ، جعل يخصص ملامح ذلك الوجه ، متحدثاً عن عينه ، فاذا هي مطمئنة مستقرّة ، لا تعاني اجهاد الصوت ، او تتجحظ . وكذلك الوريد ، فهو رخي ، ايضاً ، لا ينتفخ او يتوتر لان ثمة نفساً طويلاً يمدّه ويقويه . هذه هي الوحدة في وصف ابن الرومي ، حيث يتولد البيت ويمتد كتنيجة حتمية من البيت الأول . ان العين الساكنة التي لا تجحظ ، والوريد الهادئ الذي لا يدرّ ، تولدا من الوجه الذي « يغني كأنه لا يغني » . وهي ، جميعاً ، متولدة من امتداد نفسها وطوله . ذلك ان الاجهاد في الغناء والاستدرا والتجحظ ، يتأدّى من قصر النفس وانقطاعه عبر الاداء . اللحن يتطلب منها المتابعة ، لكن النفس يلهث ، فيتولد من ذلك الاجهاد والتشنج . ولعل سكون وحيد لا يتأق فقط من طول نفسها ، بل من قدرتها في اداء النغم مهما تعصّى وتباين . ومن ثمة ينحدر ابن الرومي إلى التجزيء الذي يظهر براعة المغنية ، وشدة احكامها لمقتضيات الصوت . وقد اعتمد الشاعر في تجزئته ايضاً ، على حرف الجر « من » ، لكنه لم يضيف عليه معنى الوصف والتعليل ، كما سبق ، بل معنى العرض والتفصيل :

مِنْ هُدُوٍّ وَلَيْسَ فِيهِ انْقِطَاعٌ وَسُجُوٌّ وَمَا بِهِ تَبْلِيدٌ

تلك مظاهر تمثل التجزيء والتفصيل والتدرج واللاحاح في وصف ابن الرومي . وهو يعتدل فيها . لا يتخطفه الدهول . ولا يقيده وعي البديع وكده ، لا يسقط وضوحه ووعيه . ولا يحلك غموضه . بل يرجح بين عتمة الدهول وضوء الوضوح والتفسير . ولعل الشاعر سعى ابدأ ان ينتصر فيه على الواقع باللفظ . فهو لا يترجم الواقع بالصور النفسية العصبية والرؤيا . بل ينقله من حدوده إلى حدود اللفظ ، فكأنه يسجل صوته عبر الحروف . الا ان آفة البديع لا تتم ان تنبري بقناعها ، ويشعر الشاعر بغرض المعاني المزدوجة المضاعفة . يباشر معنى فيما هو ينسجى إلى معنى غير مباشر : فتكتسي معانيه بغرابة الناذرة والاكتشاف ، فيما هو يعبر عن معنى الصوت وواقعه . فابن الرومي يشير إلى طول نفس وحيد ، فيشبهه بطول نفس عاشقها . والآية هنا ليست في صحة الشبه بين النفسين ، وانما في جمعه فضيلتين من فضائل جمال وحيد . تعرف الواحدة منهما الأخرى . فتكون المشبه ، فيما يصلح ان تكون في الآن ذاته مشبهاً به :

مدَّ في شأوِ صوتها نفسٌ كافٍ كأنفاسٍ عاشقها مديدٌ

ان الشاعر لا يهدف إلى اظهار طول نفسها بقدر ما يهدف إلى اظهار طول نفس عاشقها . بالاضافة إلى اظهار براعته في اقتناص التشابه الغريبة . وقد توسل لذلك بمعادلة هذا التشبيه المزدوج المتآخذ الذي يعجبنا بحذق تأليفه ، لكنه ، في الآن ذاته ، ينزع عن الشعر صورة الانجذاب والفيض . فهو ينطوي على روح البديع الذي تقوم فضيلته على صناعة الأفكار والمعارف . وعلى احداث الاشكال الجديدة باستنباط التشابه ومقابلة المعاني النادرة . ان البديع في شعر ابن الرومي جرى على نحو خاص ، يخالف عادة طقوسه ومظاهره ، لكنه يتفق مع البديع المباشر بجوهر الخداع والافتعال . فهو عجوز عجفاء تسرف بالاصباغ والمساحيق والزخرف لتخادع بمظهر الفتوة والشباب . ويقيني أن الشعر العربي في العصر العباسي وصلت اليه المعاني وقد هرمت وتعبزت أو ماتت ، فجعل يعم بزخرفتها وينهض ببقاياها ، فأولع اصحابه بالانواع الأدبية والصور المستقلة المصبغة ، وغفلوا عن الانسان الذي هو جوهرها ومصدرها وباعث الحياة

والحرارة فيها . لاشك ان اقتران نفس الغناء بنفس الآهة والتوجع . يمثل مظهراً من مظاهر الحديد العباسي ، لأن الجاهلي البدائي يعجز عن هذه الصنعة المتأنيّة المعقدة . الا ان هذه القدرة الجديدة في الشعر العباسي كانت اكثر جدواها وفضيلتها في النثر الذي يلازم العقل . أما في الشعر ، فقد كانت غالباً آفة أتت على ما فيه من العفوية والمباشرة والاخلاص . بقدر ما ينتصر العقل العارف المستبد ، بقدر ذلك يتضاءل ويضعف الشعور الصادق المبرم . فثمّة صراع بين عقل المعرفة وشعور الايمان . وان كانا يتآخذان ، ويتأثر أحدهما بالآخر . الشعر لا يجد ذاته ولا يؤثر اذا تولاه العقل . كما انه يختل أيضاً اذا تخلّى عنه . ولعلّ السوية في ذلك الا يتولى العقل والا يتخلّى عن الشعر . فيستسلم ويدع الشعور يتولاه . ليفيد منه واقعيّة وإمكانية وتوازناً . دون ان تخمد شعلته وتلفظ حياته . ان العقل يبدو كثير السيطرة والوعي في تشبيه طول نفسها بطول نفس عاشقها . لتحرّيه عن طرفي المقابلة ومواجهة أحدهما بالآخر . والخلوص إلى وجه الشبه الذي اثبت فيه براعته وغرابة ابتكاره .

مُشَاهِدَةُ النَّعْمِ : تلك خطرة متأثرة ببديع العصر وصنعتة وزخرفته . ألمّ به الشاعر عبر وصفه . ثم اعتكف من جديد ليستوفي الوصف . فبعد ان تصدّى لهذوها وشجوها وسكونها وطول نفسها . جعل يتحدث الان عن الصوت ذاته في دلاله ودقته ، في موته وحياته الرائعين . حتى يوفي في النهاية إلى مشاهدته بعينه :

فِيهِ وَشْيٌ وَفِيهِ حِلْيٌ مِنْ النَّعْمِ مَصُوعٌ يَخْتَالُ فِيهِ الْقَصِيدُ

ففي هذا النموذج من الوصف . يغشى الشاعر الملاحظة بالصدق والدقة . حتى تكون الملاحظة اللاحقة اكثر دقة من السابقة ، فيما تكون في . الآن ذاته . أكثر صحة وواقعيّة . فامتداد الشأور والدلال والغنج والشجى . . . إلى ما هنالك من ملاحظات وأوصاف متلاحقة متصاعدة . ان هذه . جميعاً ، ملامح ومشاهد لفظية تتابع عبرها عملية الغناء ، فكأن وحيداً قائمة فينا ، نراها ونسمع صوتها وكيفية ادائها المدل الغنوج . ان لابن الرومي عبقرية خاصة في ذلك ، وتلك عبقرية التسجيل والنقل . حيث ينشئ طبيعة فنية جديدة . لها ملامح الطبيعة العادية . الا قليلاً في بعض

الآثار التي تنمّيها إليها أعصاب الشاعر ونفسيته وثقافته . فهو أشبه بروائي يعرض لتلاوة الظاهرة ، مرحلة إثر مرحلة ، أو حادثاً إثر حادث ، ينسج وجهها الخارجي المعروف ، ويتلوه علينا بامانة وصدق علميين . ان شعره بذلك شعر صورة أكثر مما هو شعر خيال ، شعر يقين ومنطق وواقع ، أكثر مما هو شعر اسطورة وتوهم . انه العالم الذي افتقد طبيعته الشائعة واكتسب بطبيعة اللفظ وحلته . فاذا كان الفن نسخاً وتخليداً لواقع الوجود اكتسب ابن الرومي بذلك عبقرية فائقة ، أما اذا كان المعنى تأويلاً وترجمة للوجود ، ونزوعاً به من واقعه الشائع المبدول ، إلى غيب الحقيقة والضمير وراءه ، فانه لا يُعَدُّ نصيباً ، لكننا قلما نقع لديه على ما يغني ويثير . ان عبقرية ابن الرومي هي ، في الاغلب ، عبقرية نقل وتقرير واعتدال في نقل الواقع لا يغيب أو يذهل ، أو يتموّت إلا في لحظات فائقة ، تندر في شعره كما تندر في الشعر العربي . فها هو الان بعد ان استوفى وجوه الوصف في كيفية غنائها وفي طبيعة صوتها ، ينجذب ، فجأة ، عن التقرير والنقل ، فتزول الحدود بين حواسه ويتحد بوحدة نفسية حيّة ، فيردل عادة التعبير ويستغرق في حلولية ، فيرى ما يسمع بدقة وواقعية ، أشبه بدقة وواقعية المشهد الطبيعي الحسي :

فِيهِ وَشَيْءٌ وَفِيهِ حَلْيٌ مِنْ النَّعْمِ مَصْنُوعٌ يَخْتَالُ فِيهِ الْقَصِيدُ
عَيْبُهَا أَتَمَّا إِذَا غَنَّتِ الْأَحْرَارَ أَمْسَوْا وَهُمْ لَدَيْهَا عَبِيدُ

ان النغم المائت الحي الذي يمتد ويرى ويكاد ان يرى ، مزيج من الألوان المتداخلة المتشابكة ، او قطعة من المصاغ المزخرف المزركش . كما ان القصيد في ارتفاعه ، كأنما هو يختال ويتكبر . هذا هو نغم الأذن يصبح لوناً في العين أو مشهداً داخلياً في الحاطر . فابن الرومي نزع في ذلك من حدقته الى نفسه ، فترجم المنظر الحدقي الخارجي الى واقع نفسي عبر الرؤيا . فأصبح النغم يعبر من أذنه الى ارجاء خياله . حيث يشخص في مشهد حسي ، مادي ، ملموس . لا شك ان رؤية الوشي والاختيال عبر سماع النغم ، تحفل بفضيلة العصر والعقل والفلسفة . فابن الرومي أفاد من عصره قدرة على التشخيص ورسم الملامح النفسية بالملامح المادية الخارجية . لكن هذه الافادة لم تكن افادة ذهنية فكرية تتسلط على التجربة من الخارج بوعي

وقصدية ، بل انها ارتسمت في عصبه . ان تجربة ابن الرومي كانت تنطوي على فضيلة العقل بقدر ما تشحذ بحرارة العصب . فهو بذلك أقرب الى الكمال الفني لأن الفن الذي يُعدَم فضيلة العقل وتوازنه ، يعدم ، في الآن ذاته ، قدرته على البقاء والخلود . الا ان مثل هذه اللحظات التي تتكافأ فيها شخصية الشاعر وتصفو ليست دائمة . انها صورة لما فوق الوعي والواقع . او انها الواقع الذي تتوتره أوتار العصب واصداء النفس . لذلك كان من المقدّر ان ينفرد ابن الرومي بهذا الشعر عن سائر الشعراء العباسيين ، نظراً لاضرابه والتباسه وتشاؤمه ، الا أن آفة التعقّل والصنعة كانت تفصل بين شعره ونفسه ، حتى جعل الشعر يجري في مخدع العقل والوعي بينما ينكفيء ضميره ، في خدعة الالوان والاصباغ البلاغية ؛ ذلك ان النفس هي مصدر الشّعْر الحي الخالد وليست المعارف والنظريات التي تقطن مستودع الذهن او مستنقع الذاكرة .

التجربة المشوبة : ان ابن الرومي لا يعرف الصفاء الشعري بل يمتزج فيه أي امتزاج . فبعد هذه الخطرة الرائعة يعود الى المعاظلة والغرابة . وكما انه سعى الى الاغراب في امتداد نفسها وتعسّر عاشقها ، كذلك نراه يسعى اليه في اكتشاف عيب لها يكون في الآن ذاته فضيلة :

عَيْبُهَا أَنَّهَا إِذَا غَنَّتِ الْأَحْرَارَ أَمْسَوْا وَهُمْ لَدَيْهَا عَيْبُ

فهو قد اتخذ هذا العيب . ليشير بصورة غير مباشرة ، الى انها فضلت واكتملت ، حتى انه عجز عن اكتشاف عيب لها . فاعتبر الفضيلة الاقلّ فيها عيباً . وذلك لعمري آية في المبالغة ، وفي الان ذاته ، آية في التصنيع والتقصّد ، مما كان تعجب له او تدهش به الذائقة عصرئذ . هذا المعنى يدل على ذكاء في القول ، لكنه قد افتقد الصدق والعفوية . والتبس بكثير من التفكير العارف الواعي الذي أحمَد جُذوة الشعور وبالتالي التأثير . فالصنعة هنا تتسلط على مزاجية المعنى وتولّده والتحديث به حتى تنتصر فيه على صعوبة خارجية ، كما انه يعنى ويشتدّ بصنعة الحروف والجناسات . حتى يفضل عن غاية الفن الاصيلية . ويتخذ من الوسيلة الخارجية او الداخلية غاية . ان المعنى في الداخل . والحرف في الخارج ، ليسا ، في الواقع ، سوى وسيلة لنقل

التجربة من نفس الشاعر الى نفوس المتذوقين . فاذا تصدى الشاعر للمعنى بما فيه من جمال خاص ، او للفظ بما فيها من نغم وتجانس ، دون التفات الى مدى تعبيرها عن التجربة ، فان الشاعر ينصرف الى الانتصار على صعوبة اشبه بالصعوبة التي ينتصر عليها البهلوان المدهش ، ويبعد عن الصعوبة الحقة ، صعوبة تجسيد التجربة للآهنة الهاربة .

الصنعة المكشوفة (٢٠-٢١) : فما نحن نشهد لديه مظهراً لهذه الصنعة المكشوفة العائنة في البيتين التاليين :

وحسان عَرَضَنِي ، قُلْتُ مَهْلًا عن وحيدٍ ، فحَقَّقَهَا التَّوْحِيدُ
حُسْنُهَا فِي الْعُيُونِ حُسْنٌ جَدِيدٌ فلها في القلوبِ حُبٌّ جَدِيدٌ

هذان البيتان لا فضيلة لهما في التعبير عن واقع الشاعر وحالته النفسية ، وإنما أثبتنهما لما فيهما من توشيح خارجي لامبال بلفظة «حسن» التي تتكرر ثلاثاً . وكذلك لفظة وحيد، فهي تتكرر، ولولا تكرارها وتجانس الحروف، لصدف الشاعر عن المعنى أو لردله . لكن انحراف ذائقته وذائقة معاصريه ، وسعيه وراء المظهر دون الجوهر، جعله يقرُّ البيت ويثبته ، ذلك ان حضارة الزخرف والاصباغ ، انتقلت الى طبيعة الشعر، فأصبح الشاعر يتحرَّى عن حرف حامل كسول ، يكتفي باللون الساطع والنغم الظاهر المرنان المتجانس ، يكتفي بهما عن اللون القائم المستور، والنغم الحي اللذين يفيضان من الاعماق ، برفق وغموض ، في تألف ايقاع التجربة من الداخل مع أرواح الصور والمعاني في الحروف من الخارج . ان النغم الذي ينبعث من الحروف المتشابهة في الجناس ، هو نغم حاد ظاهر ، يقوى على النغم الشعوري الذي ينبع من النفس ، وهو يأخذ القارئ والشاعر برنينه وجلبته عن النغم الشعري الصامت المهموس . والموسيقى الشعرية ، لا تتوالد من تفاعيل الوزن أو القافية ، أو تشابه ألفاظ الحروف ، لأنها وسائل آلية مادية ، تجري على سبيل كثيرة التقيد والتقنين ، لا تدع لابداع الشاعر وعبقريته مجالاً . اما الموسيقى الحية الموحية الخالدة ، فهي التي تنبعث من تألف الوزن والقافية وحروف

اللفظ مع النغم الداخلي الذي يتضوّع في أرجاء النفس . فالنغم الشعري الذي يشتدّ وينبؤ قد يأخذنا، حيناً، ثم لا يلبث أن يزول أثره بانطفاء تلك الجلبة الأخاذة . فيموت الشعر وينسى الشاعر . ان تجانس حرف الحاء وتكراره في لفظي حسان ووحيد ، بالاضافة الى سائر الحروف التي تتكرر فيهما ، كالنون في الأول والدال في الثانية ، ان ذلك يحدث نغماً في الأذن ، لكنه نغم ميت لا إنسانية فيه ولا نشوة او تجربة وراه . فهو أقرب الى الضجيج منه الى اللحن . لذلك فان هذين البيتين ليسا، في الواقع، سوى شكل من الكلام أو الحديث الذي لا تشحذه روح ولا يلهيه حس . وهكذا نشهد تلك المأساة التي تردّى فيها الشعراء العرب في عمرهم المزيف المهدور . ولعل البحري كان أقرب الشعراء الى نفسه في هذا المجال ، إذ أنه لم يكن يعتمد على النغم الخارجي الظاهر ، بل ينشئ نوعاً من التآلف المستتر البعيد من اصداء الحروف، والمنبعث من أعماق اصداء النفس فأتى نغماً نفسياً شجياً وليس نغماً لفظياً جافاً. اما ابن الرومي ، فلم يبلغ بهذا الزخرف الميت الى ابي تمام ، لكنه في الاحوال جميعاً أسرف فيه أيما إسراف بعض الأحيان ، حتى نكاد لا نشهد قصيدة من قصائده، إلا وهي مشبعة بشيء من روح البديع ، أو مصبغة باشكاله وزخارفه . فهو قد طالما عرف آفة البديع، آنثد ، بخلاف ما أشيع عنه ، لكن فضيلة في أنه لم يقتصر عليه وان اسرف به احياناً ، إذ يكاد لا يخرج عن نفسه حتى يعود فيتصل بها ويعبر عن معاناتها من جديد ويتلمّس ذلك الحس المفجع المتردّد أبداً في أعماقها . فبعد ان اشغف بالالفاظ في حبه لوحد ، عاد الان يبوح ، بواقع لبسه في الصراع بين عقله الذي يرذل كيد وحيد وزهوها . وقلبه الذي يحنو ويتعطف عليها .

جبريّة القلب (٢٢-٢٤) :

ضلّة للفؤاد ، يحنو عليها	وهي تزهو ، حياته ، وتكيد
سحرته بمقلتيها ، فأضحكت	عنده ، والدائم منها حميد
فهي نغمى ، يمدّ منها كبير	وهي بلوى ، يشيب منها وليد

فابن الرومي يتحدث هنا عن جبريّة القلب الذي يخلّج باحاسيس ينبذها وبأبائها العقل دون أن تهبي أو تزول . انه الصراع الأبدي الدائم بين العقل المثالي العارف المنضبط ، والقلب المتشعث الذي لا يتمالك شعوره ويقينه . هو يعرف عن دلال وحيد ، عن أساليب إغرائها ، وكيدها وتشاؤها عليه ، ويطويه ذلك على الثأر والصدود واللامبالاة . انه يدرك استدلالها له وتهزّوها به ، فيقسو ويقرر الانقطاع والجفاء . لكن قلبه يكاد لا يتذكرها أو يهجرس بها ، حتى يفيض حنانه وحنينه ، وتتولاه حسرة البعد وصباة البراح ، فيناديها ويتلهّف اليها ويسفع خياله وشوقه دونها . انه يحبها بقلبه ويكرهها بعقله . يريد ألا يحبها لكنه يعجز عن إماتة ذلك الشعور ، ويقع في التنازع بين الآسى والرجاء ، بين لفة اللقاء ومتمته ، وإحجام الصدود وشقوته . هكذا يصبح الحب كالداء الذي يتمنّى المريض زواله دون ان تنجع في ذلك وسيلة . هذه أعمق المآسي الشعرية لأنها أعمق المآسي الانسانية . انها الفكرة العامة التي تنطلق وتشعب منها المشاكل الانسانية الأخرى . مشكلة الخير الذي يعرفه عقلنا ، والشر الذي يستأثر بقلبنا . فكرة الحق الذي تفرسه القوة . فابن الرومي بهذا البيت رمزاً لنماذج رائعة ممن خلدهم الفن . ففي وجهه المكدود القاتم ، تبدو لنا ملامح المسرح اليوناني جميعاً . أولئك الاشخاص الذين يفعلون ما لا يريدون ويعجزون عن تحقيق ارادتهم . انه وجه « فيدر » التي يتمزّقها حبها المحرم الرجس ، وجه « أورست وهيرميون » اللذين يرتبط قلباهما بينما يتنابد ويتكاهن عقلاهما حتى الحقد والجريمة والدمار . هؤلاء تنبعث من قلوبهم زنبقة الحب ، بينما تنبري من عقولهم خناجرُ الغدر والفتك والرعب .

سورة الفاجعة : (٢٥-٢٦) : لا شك ان مشكلة ابن الرومي أقلّ تعقيداً من تلك المشاكل ، لكنها رمز أو نقطة انطلاق لها ، فهي هو يقول :

تَتَلَاَقِي، فَلَحْظَةً مِنْكَ وَعَدُّ يَوْصَالٍ ، وَلَحْظَةً تَهْدِيدُ ،
قَدْ تَرَكْتَ الصَّحَّاحَ مَرَضَى، يَمِي دُونَ نُحُولًا، وَأَنْتِ نُحُوطٌ يَمِيدُ

أو ليس ابن الرومي في تلذّعه وتوزعه بين وعد وحيد ووعيدها، وتموته واتعاسه بنظرة منها، أليس هو « أورست » يجرر مصيره البائس المخدول وراء « هرميون » ،

تكاد لا تمنيه ببارق من الامل ، حتى يحن فرحه . كما انها تكاد لا تصدق عنه حتى تسدل عليه جدران العتمة واليأس ؟ بلى ان ابن الرومي هو اورست بالنسبة لهرميون ، وهو هرميون ذاتها بالنسبة «لبرئوس» وهم جميعاً نموذج لذلك الشخص الذي يحب «ويتزاحف» لتقبّل شفاهه القدم التي وطأته وسحقت قلبه . فابن الرومي يشقى ويتعذب ووحيد تزهو وتكيد ، انه يموت ويحيا في صدّها وإقبالها . هذه مشكلة الانسان الذي يتخبط بنفسه ويلوغ دمه . ولعلّ ابن الرومي في هذه الخطرات ، يتحرر من وثنيّة النظم ، وينبري إلى التوتر الوجودي المطلق . فلا يعود وجهه وجه الشاعر المخلول المعذب ، بل وجه الانسانية المخدولة المعذبة . فوحيد هذه تمثل القدر ، او ذلك السوط الذي يلهب مصير الانسانية إلى حيث لا تودّ ان تصير . فهو لا يريد ان يحبها ، لكنه يكاد لا يلتفت ويلتقي بنظرها حتى يحن حبه من جديد ، حتى صدق فيه قول الشاعر :

لَقَدْ عَاهَدْتَنِي يَا قَلْبُ أَتِي إِذَا مَا تُبْتُ عَنْ كَيْلِي تَتُوبُ
فَهَا أَنَا تَائِبُ عَنْ حُبِّ كَيْلِي فَمَا لَكَ كُلَّمَا ذُكِرْتَ تَذُوبُ

هذا هو الشعر الانساني الذي يطالنا به ابن الرومي ، حيناً بعد حين ، والذي يوجز فيه مأساة الانسانية من خلال ذاته . فهو لا يزال يردّد حيرته والتباسه بحبها ، ينصرف عنها او يهرب منها ، لكن خيالها يتبعه ويطبق على خياله وآفاقه جميعاً .

إحاطة وحيد به (٢٧-٢٩) :

لِي حَيْثُ انصَرَفْتُ مِنْهَا رَفِيقٌ مِنْ هَوَاهَا وَحَيْثُ حَلَّتْ قَعِيدُ
عَنْ يَمِينِي وَعَنْ شِمَالِي وَقَدَّامِي وَخَلْفِي ، فَأَيْنَ عَنْهُ أَحِيدُ
سَدَّ شَيْطَانُ حُبِّهَا كُلَّ فَجٍّ إِنَّ شَيْطَانًا حُبُّهَا لَمُرِيدُ

إن خواطره تلهج بها وتعتربه بالهواجس والظنون ، أو كأنّ يبدأ شديدة تقبض عليه ، تشبث به وتهصره هصرأ . ولعله يعبرّ بعفوية هذه الالفاظ عن أعماق المأسى الانسانية . فهو في تعلقه بها وعجزه عن التخلي عنها أشبه بالحياة التي تصدّ وتقسو وتبتلي به بالعذاب ، ذون ان نقوى على الخلاص منها . ولعلّ وحيداً أشبه بالحياة ايضاً في سرّها

الذي نكاد لا نتوَّهم اننا جلوانه ، حتى يتعقد ويلتبس من جديد ويغشانا بالغموض واللبس .

النزوع من المشكلة الخاصة (٣٠-٣٢) :

كَيْتَ شَعْرِي، إِذَا أَدَامَ إِلَيْهَا كَرَّةَ الطَّرْفِ مُبْدِيٌّ وَمُعِيدُ
أَهْمِي تَنِيءٌ لَا تَسَامُ الْعَيْنُ مِنْهُ أَمْ كَلَّا، سَاعَةً تَجْدِيدُ
بَلْ هِيَ الْعَيْشُ لَا يَزَالُ مَتَى اسْتُعْضِرَ يُمِلِّي غَرَابًا وَيُفِيدُ

هذا وجه من وجوه الصفاء في شعر ابن الرومي ، حيث ينقطع عن النقل والنسخ والمعاينة وتنحل في عصبه روح الأشياء ، ويتولد لديه قلق متوتر ، يتصدى لتحليل مظاهر الكون عبر اليقين القلبي الراءش . وفي اعماق هذه الرؤيا تضيء في ذهنه صورة وحيد ، وجهها ، تلونها ، غموضها ، ويشعر ان مشكلته بها ، كمشكلته بالحياة نفسها . فوحيد هي الحياة . هكذا نزع ابن الرومي من مشكلته العلية الخاصة وربطها بمصير الكون . فابن وحيد هذه المتلعة بشحوب المصير والوجود ، المفاضة من ضمير الشاعر وهواجسه ، ابن هذه الحبيبة الداهلة الوجدانية ، من الحبيبة التي عرض لها في مطلع القصيدة واصفاً ملامحها الصقيلة اللامبالية ! تلك كانت حبيبة الشعر الابدية ؛ حبيبة النقل والتقليد ، وهذه حبيبة الحب والوجد الذي يسيل جرحه . فابن الرومي ، عبر نزوعه من حب وحيد إلى الحياة ، ارتفع من حلقة الضيقة المفرغة إلى حلقة الفراغ في الوجود اطلاقاً ، ووطيء هامة التقاليد والطقوس الشعرية . ان وحيد تخرج في نهاية نهاية هذه القصيدة ، من قافلة الحبيبات العربيات اللواتي تختلف اسماؤهن دون ان تتباين نفسيتهن .

مثل هذه الالتفاتات الوجدانية الرائعة كانت تستحيل في الشعر العربي ذي النغمة الابدائية المترددة باشكال مختلفة . لا شك ان النقاد العرب كانوا يعبرون بهذا البيت دون ان يأبهوا له او يشاركونا فيه لانه خرج من عادة الغزل الحسي المتناسخ المبلول . فهم يستغربون تشبيه المرأة بالعيش ، لانهم قلما عانوا في المرأة الانسان بل اكتفوا بابداع مومياء امرأة صقلية المظهر ، عديمة الروح . لهذا كان طبيعياً ان يشعر ابن الرومي بالغربة

في عصر مختل متناقض . فغربته بذلك هي غربة شعور نافذ عرف اصقاعاً لم يعرفها انسان التقليد والمعنى والذهنية . فابن الرومي ، في الفلدة الاخيرة من قصيدته ، لم يداج في خلق الافتراضات وجمع الجزئيات ليقيم معادلة وحيد ، بل شخص في حضرة جمالها الذي اشقاه وفجعه ، حتى جعل ينوح ويعول ويبكي .

الغنائية الحزينة (٣٣-٣٤) :

أَخَذَ اللهُ يَا وَحِيدُ لِقَلْبِي مِنْكَ مَا يَأْخُذُ الْمَدِيلُ الْمُعِيدُ
حَظُّ غَيْرِي مِنْ وَصْلِكُمْ قُرَّةُ الْعَيْنِ وَحَظِّي الْبُكَاءِ وَالتَّسْهِيدُ

لعلَّ الشجور الذي يطالعنا في هذين البيتين أقرب إلى شجو الغنائية الحزينة ، انه جورثاء وقنوط . ولننظر إلى استسلام الشاعر فيما يقول : «أخذ الله يا وحيد» ، فهو يعترف انه عاجز عن امتلاكها والارتواء منها ، فترك أمره لله واستسلم لقدر شقائه وعذابه . لكن ابن الرومي لم يكذ بتعقّد ويتعذّب في لبسه بحب وحيد ، وانما كانت تتأكله الغيرة ، لأن حظه البكاء والتسفيد ، وحظ غيره قرّة العين . فوحيد بذلك هي الحياة مرّة أخرى ، انها الخوان الذي يتخم الآخرين ويبقيه في جوعه وتصوره . فهي كالغنى والحظ والقدر ، تقبل على غيره وتحجم عنه . ولئن كان الحسد في تلك يوري به العذاب والسخط ، فان الغيرة في هذا توري به الشقاء الدائم الحسرة . فابن الرومي ، في عمره المعبّد المسفرح ، يرى ان ماله ينعم به غيره وانه مغلوب على عمر من الحرمان والعوز الدائمين .

أما نهاية القصيدة (٣٥-٣٨) أما نهاية القصيدة ، فأشبهه بصورة الاحتضار التي تغلب في المغناة الرومنطيقية ، اذ يبدو ابن الرومي ، شاحباً ، ناحلاً ، مسفوحاً يستحيل عليه النوم فضلاً عن الراحة :

صَافِنِي 'جُبْكِ الْغَرِيبُ' فَالْوَى بِالرُّقَادِ النَّسْبِ فَهَوَ طَرِيدُ
عَجَبًا لِي إِنَّ الْغَرِيبَ مَقِيمٌ بَيْنَ جَنْبَيَّ وَالنَّسْبِ شَرِيدُ
قَدْ مَلَلْنَا مِنْ سِتْرِ شَيْءٍ مَلِيحٍ نَشْتَهِي فَهَلْ لَهُ تَجْرِيدُ
هُوَ فِي الْقَلْبِ وَهُوَ أَبْعَدُ مِنْ نَجْمِ الثَّرْيَا ، فَهَوَ الْقَرِيبُ الْبَعِيدُ

لعل هذه الايات الأخيرة ادركت صفاء الوجد المشوب الممتزج ، فوحيد تبث فيه الوجد ، وفي الآن ذاته ؛ الشهوة ، كما انها في قلبه وفي الآن ذاته في الثريا .

* * *

خلاصة حول المضمون : هذه هي حبيبة ابن الرومي ، وليدة وجده وحنانه واتخذاله ، فاض عليها الشاعر بما في نفسه من معاناة صادقة للحب ، فاذا هي تتصل بالنفس كالغناء أو كالوحشة ، أو كأنها تشيع في الحاطر جنازة القنوط . ذلك ان حبه لوحد ، هو وجه آخر لحبه للحياة ، ومشكلته بوحيد هي وجه آخر لمشكلته بالوجود وتعقده فيه . انها سورة من سور اسوداده ، ونغم من انغام تلك البومة الأبدية التي تنعب في أطلال نفسه وأطلال الوجود .

الطبائع الفنية : ألمنا بكثير من طبائع القصيدة الفنية من خلال تحليلنا لها ، وفقا لضرورة الدراسة ، ونلم فيما يلي بسائر طبائعها .

اولا - التفصيل : وقعنا على هذه الخاصة في وصفه لغنائها ، حيث امتزج مع النزعة التعليلية . واذا تصدينا للقصيدة منذ مطلعها ، نلفي النزعة التفصيلية قد طغت في مثل قوله :

غادة زانها من الغصن قد ومن الظبي مقلتان وجيد
وزهاها من فرعها ومن الخدين ذاك السواد والتوريد

فهو قد شبهها بالغصن والظبية ، ثم فصل الشبه وعيّن في القدر والمقلّة والجيد . ثم ذكر الخدّ والشعر ونسب اليهما التوريد والسواد ، صادرا عن نزعة تفسيرية تفصيلية . اما في قوله :

من هدو وليس فيه انقطاع وغلو وما به تبليد

فان التفصيل ورد في اداته « من » والمقابلة والمعارضة بين معنيين . ويدنو إلى ذلك قوله :

شمس دجن ، كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد

وقد تمثلت النزعة التفصيلية فيما اردف واعترض به اذ قال : « من شمس وبدر »

حيث تكرر حرف التفصيل « من » ، منطويا هنا على معنى الشمول والغلو.

واظهر ما تبدو به النزعة التفصيلية الأيات التالية :

لي حيث انصرفت منها رفيق من هواها ، وحيث حلت قعيد
عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي ، فأين عنه احيد

وظاهرة التفصيل تبدو في تعيين الجهات الاربع للتدليل على الاجاطة التفصيلية بحرف
جر « عن » .

ثانياً — المقابلة : وقد يفيد الشاعر المعنى بالمقابلة كقوله :

فهي برد بنجدها وسلام وهي للعاشقين جهد جهيد
فمن جهة أظهر أنها نعيم وغبطة، ثم أردف بالقول ان وصاها صعب، عسير ، فأفاد
من ذلك معنى ثالثا هو عذاب المحبين وعجزهم عن التمتع بنواها .

وكذلك قوله :

تتجلى للناظرين اليها فشقي بحسنها وسعيد
وقد اتحدت في هذا البيت نزعتا التفصيل والمقابلة في شقاء وسعادة المتولين بها . وقد
يبدو في هذا البيت الاخير :

تتلاقى ، فلحظة منك وعد بوصول ولحظة تهديد

ثالثاً — التشبيهية : ولقد اعتمد الشاعر في المقطع الاول على التشبيهية في قوله :

- زانها من الغصن قد.
- من الطي مقلتان وجيد.
- ظبية تسكن القلوب وترهاعا.
- شمس دجن .

رابعاً — التواشيع البديعية : لم يسرف فيها بل خطر بها في فلذات تنطوي على روح
البديع في الاتجاه إلى استحياء المعاني بفضيلة الالفاظ كقوله :

حسنها في العيون حسن جديد فلها في القلوب حب جديد

أو في التحري عن المعاني المتقصّدة ، المضاعفة الدلالة ، كما في هذا البيت :
مد في شأو صوتها نفس كاف كانفاس عاشقها مديد
أو قوله :

عيها أنها اذا غنت الاحرار امسوا ، وهم لديها عبيد
خامساً : النثرية : الا ان النزعة الابلغ في ذلك كله هي النزعة النثرية التي اشار اليها
ابن رشيق اذ قال ابن الرومي يقلب المعاني . . . حتى لا يدع لاحد فيها مطمعا . وقد
ظهرت النثرية ، فيما طغى على القصيدة من نزعة تعليلية ، تفصيلية ، برهانية ، قدمنا ذكرها
وفي طبيعة الالفاظ التي اقتصر منها على حدودها الشائعة ولم يبت فيها من الایحائية الخاصة
باللفظة الشعرية . وأدل مثل على ذلك قوله : عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي .

وقد كان من جرّاء ذلك ان طغت الافكار في القصيدة على الصور ، فمالت إلى
التقرير والتصريح عن الایحاء والتلميح .
وما عدا ذلك من طبائع الاسلوب ، فقد قدمنا الحديث عنه في مظانه .

* * *

نموذج من مدائح المتنبي

داليته في مدح

سيف الدولة

١ لكل امرئ ، من دهره ، ما نعوّدا ؛ وعادة سيف الدولة الطعن ، في العدى ،
وأن يكذب الإرجاف عنه بضدّه ، ويُسمي ، بما تنوي أعاديه ، أسعدا .^١
ورُبّ مُريدٍ ضرّه ، ضرّ نفسه ، وهادٍ اليه الجيش ، أهدى ، وما هدى ،^٢
ومُسْتَكْبِرٍ لم يعرف الله ساعة ، رأى سيفه ، في كفّه ، فتشهدا^٣
٥ هو البحرُ غُصّ فيه ، إذا كان ساكناً ، على الدرّ ، واحذرّه ، إذا كان مُزِيداً ،^٤
فلإني رأيتُ البحرَ يَعْتُرُ بالفتى ، وهذا الذي يأتي الفتى ، مُتَعَمِّداً .^٥
تَنْظِلُ ملوكُ الأرضِ خاشعةً له : تُفَارِقُهُ هَلَكى ، وتَلْقَاهُ سُجَّداً ؛^٦

١ - الإرجاف : الأكثار من الأخبار الكاذبة . أي انه يكذب ما يرجف به أعداؤه من خذلاله واخفاته ، فيكذبهم بضد ذلك أي بنجاحه وظفّره ، وينوون معارضته فيظفر عليهم ويذلّهم ، ويستولي على أموالهم ، فيسبي اسمد ما كان عليه من سعادة .

٢ - أي رب علو اراد ضره فضر نفسه بتمرضه لبأسه ، وقاد اليه الجيش قصدا لايقاع به ، نصار الجيش الجيش غنيمة له ، فكأنه اهداه اليه هدية .

٣ - تشهد : قال : اشهد ان لا اله الا الله . يقول : رب كافر لا يعرف الله ، رآه والسيف في يده فأمن خوفاً منه .

٤ - يقول : هو موضع النفع والضر ، فمن جاءه موادعاً فاز باحصانه ، ومن غاضبه لم يأمن الهلاك . فهو كالبحر يفاض فيه على الجواهر اذا كان ساكناً ، ويحذر منه اذا ازبد .

٥ - يقول : ان البحر يهلك راكبه عن غير قصد ، وسيف الدولة يهلك أعداءه متعمداً .

٦ - أي من عاداه من الملوك هلك ، ومن وادعه ، لقيه ساجداً ، لانه سيد الملوك .

وَتُحْيِي لَهُ الْمَالَ الصَّوَارِمُ وَالْقَنَاءُ ، وَيَقْتُلُ مَا تُحْيِي التَّبَسُّمُ وَالْجَدَا . ١
 ذَكِيٌّ ، تَظَنِّيهِ طَلِيعَةُ عَيْنِهِ ، يَرَى قَلْبُهُ ، فِي يَوْمِهِ ، مَا تَرَى غَدَا ؛ ٢
 ١٠ وَصَوَّلُ إِلَى الْمُسْتَصْعَبَاتِ بِخَيْلِهِ ، فَلَوْ كَانَ قَرْنَ الشَّمْسِ مَاءً ، لَأَرُودَا ، ٣
 لِدَٰلِكَ سَمَّى ابْنُ الدُّمُسْتَقِ يَوْمَهُ مَمَاتًا ، وَسَمَّاهُ الدُّمُسْتَقُ مَوْلِدًا . ٤
 سَرَبَتْ إِلَى جَيْحَانَ ، مِنْ أَرْضِ آمِدٍ ، ثَلَاثًا ، لَقَدْ أَدْنَاكَ رَكْضًا وَأَبْعَدَا ، ٥
 فَوَلَّى ، وَأَعْطَاكَ ابْنَهُ وَجْيُوشَهُ ، جَمِيعًا ، وَلَمْ يُعْطِ الْجَمِيعَ ، لِتُحْمَدَا ، ٦
 عَرَضَتْ لَهُ دُونَ الْحَيَاةِ وَطَرْفِهِ ، وَأَبْصَرَ سَيْفَ اللَّهِ ، مِنْكَ ، مُجَرَّدًا ؛ ٧
 ١٥ وَمَا طَلَبْتَ زُرْقُ الْأَسْتَةِ غَيْرَهُ ، وَلَكِنْ قُسْطَنْطِينَ كَانَ لَهُ الْفِدَى ؛ ٨

١ - أي ان سيوفه ورماحه تجمع له غنائم الاعداء ، وكرمه يفرق ما جمعت .

٢ - يقول : ان ظنه يسبق عينه الى الاشياء ، فكأنه لها بمنزلة الطليعة للجيش ، فيرى قلبه من الامور في يومه ما سوف تراه عينه في غده .

٣ - يقول : انه يصل بخيله الى الغايات البعيدة الصعبة ، فلو كان قرن الشمس ماء لبلغه بها ، وسقاها منه .

٤ - الدمستق قائد جيش الروم . يقول ان ابن الدمستق سمي يومه ماماتاً ، أي اليوم الذي اسر فيه ، لانه قطع الرجاء من الحياة . وسماه ابوه مولداً لانه على فراره جريحاً ، نجى من الموت ، فكأنه ولد مولداً جديداً .

٥ - جيحان : احدى العواصم . وآمد : بلد بالثغور . يقول : انك في سراك ، ثلاث ليال ، ادنك سركك من جيحان ، على ما بينه وبين آمد من مسافة بعيدة ، وإمدتك عن هذا البلد ، على قرب مفادرتك اياه .

٦ - أي انه فر وترك ابنه وجيوشه اسرى في يديك ، ولم يعطيك اياهم ابتغاء الحمد ، ولكنه تركهم عجزاً لا اختياراً .

٧ - عرضت له : ظهرت واعترضت . وقوله : منك : تجريد . يقول : ظهرت له معترضاً بينه وبين الحياة لانه ايقن بحلول منيته ، وملكت عليه طريقه لانك ملكت عينه ، منك ، وشغلته بتوقع بطشك به ، فلم ير ما حوله شيئاً سواك ، وابصر منك سيف الله مجرداً عليه .

٨ - قسطنطين : ابن الدمستق .

فأصبحَ يَحْتَابُ المَسُوحَ ، مَخَافَةً ؛ وقد كانَ يَحْتَابُ الدِّلاصَ المَسْرَدًا ،^٦
وَيَمْشِي بِهِ العُكَّازُ ، فِي الدَّيْرِ ، تَائِبًا ، وما كانَ يَرْضَى مَشْيَ أَشْقَرٍ أَجْرَدًا ؛^٢
وما تَابَ ، حَتَّى غَادَرَ الكَرَّ وَجْهَهُ جَرِيحًا ، وَخَلَّى ، جَفْنَهُ ، النَّقْعُ أَرْمَدًا ،^٣
فَلَوْ كانَ يُنْجِي مِنْ عَليُّ تَرَهُّبٌ ، تَرَهَّبَتِ الأَمْلَاقُ مَنًى وَمَوْحَدًا ؛
وَكُلُّ أَمْرٍ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ ، بَعْدَهُ ، يُعَدُّ لَهُ ثَوْبًا ، مِنْ الشَّعْرِ ، أَسودا .^٤
هَتِينًا لَكَ العِيدُ الَّذِي أَنْتَ عِيدُهُ ، وَعِيدٌ لِمَنْ سَمَى ، وَضَحَّى ، وَعَيْدًا ،
وَلَا زَالَتِ الأَعْيَادُ لِبُسْكَ ، بَعْدَهُ ، تُسَلَّمُ مَخْرُوقًا ، وَتُعْطَى مُجَدَّدًا ،
فَذَا اليَوْمَ ، فِي الأَيَّامِ ، مِثْلُكَ ، فِي الْوَرَى كَمَا كُنْتَ فِيهِمْ أَوْحَدًا ، كانَ أَوْحَدًا .
هُوَ الْجَدُّ ! حَتَّى تَفْضُلُ العَيْنُ أَحَبَّهَا وَحَتَّى يَكُونَ اليَوْمُ ، لليَوْمِ ، سَيِّدًا ؛^٥
فَإِذَا عَجَبًا مِنْ دَائِلِ أَنْتَ سَيْفُهُ ! أَمَا يَتَّقِي مِنْ شَفَرَتِي مَا تَقَلَّدَا ؟^٦
وَمَنْ يَجْعَلُ الضَّرْغَامَ ، لِلصَّيْدِ ، بَازَةً ، تَصِيدُهُ الضَّرْغَامُ فِيمَا تَصِيدُ !

١ - يَحْتَابُ : يَلْبَسُ المَسُوحَ : ج. المَسْحُ : ثَوْبٌ مِنَ الشَّعْرِ . الدِّلاصُ : صَفَةُ الدَّرْعِ اللَّيْنَةِ الْبَرَّاقَةِ .
المَسْرَدُ : المَنْسُوجُ . يَقُولُ أَنَّهُ تَرَهَّبَ وَلَبَسَ المَسُوحَ وَتَرَكَ الحَرْبَ خَوْفًا مِنْكَ ، بَعْدَ أَنْ كانَ يَلْبَسُ
الدَّرْعَ .

٢ - أَيُّ أَنَّهُ صَارَ يَمْشِي عَلَى العُكَّازِ تَائِبًا مِنَ الحَرْبِ بَعْدَ أَنْ كانَ لَا يَرْضِيهِ مَشْيُ الجَوَادِ الأَشْقَرِ القَلِيلِ
الشَّعْرِ ، اسْرَعَ الحَيْلَ عِنْدَ العَرَبِ .

٣ - يُشِيرُ إِلَى فَرَارِهِ مَجْرُوحًا فِي وَجْهِهِ . النَّقْعُ : غِبَارُ حَوَافِرِ الحَيْلِ .

٤ - قَوْلُهُ : بَعْدَهُ : أَيُّ بَعْدَ الدَّمِ شَقٍّ .

٥ - هُوَ : ضَمِيرُ الشَّأْنِ وَقَدْ أَخْبَرَ عَنْهُ بِمُفْرَدٍ . الْجَدُّ : الحِظُّ . وَحَتَّى فِي الشَّطْرَيْنِ : ابْتِدَائِيَّةٌ . أَيُّ أَنَّ
الحِظَّ يَفْرُقُ بَيْنَ المُتَسَاوِينَ . فَيَجْعَلُ لِحَدِّهِمَا مِيزَةً عَلَى الآخَرِ .

٦ - الدَّائِلُ : ذُو الدَّوْلَةِ . وَارِدَ بِهِ الخَلِيفَةُ . أَيُّ أَنَّ الخَلِيفَةَ اتَّخَذَكَ سَيْفًا عَلَى أَعْدَائِهِ . أَلَا يَخْشَى أَنْ تَكُونَ
سَيْفًا عَلَيْهِ ، فَيَتَوَقَّأَكَ .

رأيتك محض الحليم، في محض قدرة^١ ولو شئت، كان الحليم، منك، المهندا^١
 وما قتلَ الاحرارَ كالغفوي عنهم^٢ ؛ ومن لك بالحرّ الذي يحفظُ اليدا^٢ !
 إذا أنت أكرمت الكريم، ملكته ، وإن أنت أكرمت اللّثيم، تمرّدا ،
 ٣٠ ووضعت الندي في موضعِ السيفِ، بالعلی مضيرٌ كوضعِ السيفِ في موضعِ الندي^٣
 ولكن تفوقُ الناسَ رأياً وحكمةً ، كما فقتهم حالاً، ونفساً، ومحتداً ؛
 يدقُّ على الأفكارِ ما أنت فاعلٌ ، فبتركُ ما يخفي ، ويؤخذُ ما بدا .
 أزل حسدَ الحسادِ عني بكبتهم، فأنت الذي صيرتهم لي حسداً ؛^٥
 إذا شدّ زندي حُسنُ رأيك فيهم^٤ ضربتُ بسيفٍ يقطعُ الهامَ مُغمداً ؛
 وما أنا إلاّ سمهري حملته ، فزینَ معروضاً ، وراعَ مُسدداً ؛^٦
 وما الدهرُ إلاّ من رُواةِ قصائدي ؛ إذا قلتُ شعراً، أصبحَ الدهرُ مُشيدا ،
 فسارَ به من لا يسيرُ ، مُشمرّاً ، وغنّى به ، من لا يُغني ، مُغرّدا ،

١ - المحض : الخالص . يقول : انت حليم كثير الحلم ، وقدیر كل القدرة ولو شئت ان تضع السيف موضع، الحلم لفعلت .

٢ - اليد : النعمة . ومن لي بكذا : من يكفل لي به . يقول ان عفوك عن الحر بمثابة قتل له ، لانك كنت قادراً على قتله ولم تفعل ، وتلك نعمة منك عليه تسترقه بها ؛ ولكن من يستحق هذه النعمة ويحفظها .

٣ - يقول : ينبغي ان يوضع كل شيء في موضعه ، فلا يعامل المسيء بالاحسان والمحسن بالعقاب ، والا كان ذلك مضراً بالعلی، هادماً لاركان التولية .

٤ - المحتد : الاصل . اي انك تفوق الناس في كل ما ذكرت ، فانت اذا اعرف منه بمواضع الاساءة والاحسان .

٥ - الكبت : الاذلال .

٦ - السمهري : الرمح . المعروض : المحمول بالعرض . راء : خوف . المسدد الموجه ال من ارید طعنه .

أجزني ؛ إذا أنشِدْتَ شِعْراً ، فإنَّما أنا الطَّائِرُ المَحْكِيُّ ، والآخِرُ الصِّدِّي ١ .
 تَرَكْتُ السُّرَى خَلْفِي ، لَمَنْ قَلَّ مَالُهُ ، وَأَنْعَلْتُ أَفْرَاسِي ، بِنُعْمَاكَ ، عَسْجَداً ٢
 ٤٠ وقِيدْتُ نَفْسِي ، فِي ذَرَاكَ ، مَحَبَّةً وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قِيداً تَقِيْداً ؛ ٣
 إِذَا سَأَلَ الْإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الْغِنْسَى ، وَكُنْتُ عَلَى بُعْدٍ ، جَعَلْنَاكَ مَوْعِداً .

العوامل المؤثرة في نفسيته وشعره :

لم يكن المتنبي كسائر الشعراء ذوي النفوس الصريحة المباشرة التي تظهر ما تُضمّر ، بل إن نفسيته شديدة التعقيد ، تفاعلت عوامل متعددة في تقدير مصيرها والتأثير على التجارب التي عانتها .

أولاً : ولادته : قيل إنَّ والد المتنبي كان سقّاء في الكوفة ، وقيل إنه تحدّر من صُلب أحد الأمراء العلويين وذهب بعضهم الى أنه كان ينتسب الى المهدي المنتظر الذي لا يزال الشيعة يتوقعون عودته ، ليملاً العالم خيراً ، بعد أن ملئ شراً .

ثانياً : نشأته : نشأ المتنبي في بيئة قُرْمِطِيَّة ، وتطعّمت نفسه بتعاليمها ، وربّما اتخذ منها ميلاً الى التطلع للسلطة وتولّي أمرها . فقد تخرّج في مدارسها وأفاد منها التحفُّز للثورة والرغبة في تعديل الأوضاع وتبديلها .

ثالثاً : طباعه : طبع المتنبي على العنجهيّة ، لا يجدُ لذاته مثيلاً بين الناس ، من أعلاهم الى أدناهم . وهذه الطباع ظلت في قاع نفسه ، وكأنّها الحافز الدائم الذي يدفعه الى مراغمة الآخرين ومفاخرتهم والتعالي عليهم ، كما أنّها ظلّت تشدّه الى

١ - يقول : اذا مدحك احد بشعر فاجعل جائزته لي ، لانه يكون قد أخذ معاني والفاظي فمدحك بها ، فكأنه صدق لي يردد ما أقوله .

٢ - المسجد : الذهب . اي : استغثيت عن السير في الليل بوجودي عندك ، وتركته للمحتاجين ، لانني قد اثريت بنعمائك ، حتى جعلت نعال افراسي من الذهب .

٣ - الذرا : بفتح الذا : الستر . والكنف .

جُلجلة الطُموح التي وجد نفسه في النهاية وقد مدَّ يديه على صليبيها ، معانياً من الآلام أشدّها وأفجعها .

رابعاً : اضطرابه الى التكبُّب : وبالرغم من شدّة طموحه ، فإنّه اضطرَّ الى التكبُّب بالمدح وطرق أبواب الامراء ، شاعراً بقيود الواقع وعبوديّته وبالمهانه في تزوير الكلام لقوم لا يؤمن بمجدارتهم .

خامساً : ادّعاؤه النبوة : وقيل إن نفسه سوّلت له ادّعاء النبوة بعد ان تفاعلت عنجهيّه والتعاليم الباطنيّة ، فخرج مع اتباع له ، فأسرّه لؤلؤ أمير حمص وسجنه فوجد ذاته ، من جديد ، في قبضة الواقع ، فاشلا ، زرياً ، مستجدياً .

سادساً : اتصاله بسيف الدولة : وإثر خروجه من السّجن طوّف في بعض البلاد ، حتى قدّر له أن يتّصل بسيف الدولة ، فخلع عليه نفسيّته الملحميّة وأضفى عليه من البطولة ما جسّد الأحلام التي كانت تراوده فيها . وفي هذه المرحلة تألّقت شهرته ، بما ألّب الحساد عليه ، فاقوعوا بينه وبين سيف الدولة ، فهجره الى الشام وثم الى مصر .

سابعاً : اتصاله بكافور : يتمّ المتنبي شطر مصر ، واتّصل بكافور الاخشيدي الذي وعده بولاية يليها ، فامتدحه ، مزوراً ، ومكاذباً ، ومتعفّراً . مما خلّف في نفسه نقمة ، اذ سجد لذلك العبد الخصي ، الجاهل ، الغادر ، وهو الشاعر الفحل المعتر بشعره ورجولته . وفي هذه المرحلة طغت على شعره السّويداء ، ولمّ به التشاؤم . يسيء الظنّ بالدّهر والناس ، ويرفع رأسه متعالياً بين الأنقاض والأشلاء .

ثامناً : موقفه النفسيّ : الا أن أهمّ باعث لتجاربه الشعريّة كان موقفه النفسي من عصره وابنائهِ . ورفضه لقيمه ومصيره وثورته على الاختلال الاجتماعي الطّاغي عليه ، مما يطالعه القارئ مبثوثاً في حنايا شعره .

باعث النظم : أقام المتنبي في كنف سيف الدّولة . يثلقى نعمه ويُقدّم على من دونه في مجلسه وكان الشّاعر ينظم مدائحه فيه ، كلما تيسّرت له مناسبة ، أكانت لإثر

معركة انتصر فيها أم في عيد أو ولادة ابن أو موت أخت وما أشبه . وقد كان تقديم المتنبي على سائر الشعراء يُوغر صدورهم عليه ، فيدسون به عند ولي نعمته ، ليفرقوا بينهما . والمتنبي نظم هذه القصيدة بباعث عام ، هو باعث الإعجاب بالمدوح وانتصاره على الروم وتنكيله الدائم بهم ، وقد أفصح من خلالها ، كذلك ، عن همومه الدائبة ، متفاخراً بشعره على سواه ، مزيهاً بمن يتعرض له من الشعراء .

إيجاز المضمون : استهل المتنبي بقلدة حكيمية ، شطر ، إثرها ، إلى المدح ، منوهاً بما دأب عليه المدوح من قتل للعدى وتنكيل بهم . فهو يخيب آمال أعدائه وينزل بهم ما يناقض آمالهم . يرجفون بهزيمته ، فينتصر عليهم وينزلها بهم . ويتعمدون اذاه ، فينجو منهم ويؤذيهم . وهو لشدة إثارة للقتال ، يفرح بمن يهدي إليه الجيش ، إذ يمهّد له في ذلك لنصر جديد . ولقد أدرك الأعداء قوته التي يدافع بها عن الدين ، حتى أنهم باتوا يتشهدون ويعلنون إسلامهم ، قبل أن يحاربهم ومنذ أن يطالعهم السيف في يده . إلا أن للممدوح ليناً ورقة في حالة السلم . لا يدانيهما إلا سخطه وغضبه في القتال . فهو كالبحر في حالي الهدوء والصخب ، لكنه يختلف عن البحر في إنه يتعمّد لقاء الناس ولا يعثر بهم في الصدفة . فهو لا يخضع القواد والامراء وحسب ، بل الملوك الذين يسجدون له ، مرتعدي الفرائص . يعانون مثل الموت والهلاك . والممدوح لا يقاتل في سبيل الغنائم ، بل إنه لا يزال ينال منها الكثير ، فيبذله في الكرم والمعروف . وهو ، إلى ذلك ، فائق الذكاء ، لا ينفذ وحسب إلى ما يطالعه في يومه ، بل يستدرك ما سوف يطالعه به غده ، قبل أن يقع . ومهما تألبت عليه الصعاب ، فإنه يقنّحهما ويحتازها ، حتى أنه لا يأنف ولا يجزع من الارتقاء إلى النجوم ، إذا كانت غايته تُوفي به إلى هناك . وهو ، إذ تصدّى إلى المستق ، أحد قواد الروم ، أسر ابنه ، فيما فرّ الوالد جريحاً ، فحسب الأول يومه ذاك موتاً ، إذ أيقن أنه لا فكاك له من الأسر ، فيما حسب الوالد يومه ولادة جديدة ، لأن من يتعرض لسيف الدّوله في قتال لا بدّ أن يكون هالِكاً لا نجاة له . وقد وليّ مخلّفاً ، إثره ، ابنه وجيشه ، راغماً ، مقهوراً . فقد أخذت عليه سبله ووقعت عينه على منظر الموت المريع ، فافتدى نفسه بابنه ، وتولّى ناجياً من الهلاك المحدث ، المحتّم . وإذ أيقن أنه نجا ، اعتزل وترهب ، بعد عز وعنفوان . إلا أن ذلك كلّهُ لا يُنجيه ، إذ لو كان التّربّ يُنجي من سيف الدولة لترهب الملوك ، جميعاً ، نجاةً بأنفسهم ، ولاتخذ سائر الناس المسوح أتقاءً وخوفاً .

وبهنّ ، من ثمة ، بالعيد ، ويتمنّى له أن تدوم سعادته ويظلّ في مثل عيد من فرحته

وانتصاراته . فيوم العيد شبيه بالممدوح في تفرّده على سائر الأبطال ، تفرد الممدوح على سائر الناس . ومهما أدرك من مجد وسؤدد، فإنه لا يزال ينال منهما جديداً. فهو، اليوم ، أعظم مجداً منه البارحة، وغداً أعظم مجداً منه اليوم . وربما تعاظمت الغلواء في نفس الشاعر ، فيفاخر بالممدوح على الخليفة ، أو أنه يحضه على استعلائه والانتفاض عليه ، ويعجب ألا يجزع الخليفة من أن يُدعمه ويجهز عليه سيف البطولة الذي ينتضيه — كناية عن الممدوح — . فمن يصطحب الأسد للصيد ، لا يتصيد به ، بل انه يغدو فريسة له . إلا أن الشاعر يستدرك ويقول ان الممدوح أوفى إلى غاية القدرة ، ولم يتخلّ عن حلمه ، فهو لذلك ، لا يرتدّ على الخليفة ولا يستولي على سلطته .

ويعود إلى ذكر عتوه الذي يستعبد به الاحرار ويثير اللؤماء ، صادراً في ذلك كله عن حكمة تقصّر عنها فطنة الأذكاء .

وينهي القصيدة بالحديث عن الحساد الذين تكاثروا عليه ويطلب من الخليفة أن يقصّهم عنه ، ثم يُظهر له طاعته وموافقته ، قبل أن يفخر بشره ويقول أن الدهر يروي قصائده فيه ، فضلاً عن الناس . فهو يستثير الكسبح ويدفع من لا يُحسن الانشاد إلى التغني به . وهو الشاعر الذي يتكلّم ، فيردد الآخرون صوته ، وقد نال من الخطوة ما أنعل به خيله ذهباً من عطاء الممدوح الذي يخلص الود له ولا يزال ينتجع دياره للنّوال مهما كان بعيداً ، نائياً .

تقسيم القصيدة

١ - مدحه بالشدة في القتال : (١-٢-٣-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠)

لكلّ امرئ ، من دهره، ما تعودا ؛ وعادةُ سيفِ الدولةِ الطعنُ في العدى ،
وأن يكذبَ الإرجافَ عنه بضدّه ، ومُسمي ، بما تنوي أعاديه ، أسعدا . ،
ورُبّ مُريدٍ ضرّه ، ضرّ نفسه ، وهادٍ اليه الجيشَ، أهدي، وما هدى ،
لذلك سمى ابنُ الدُّمستقِ يومه مماتاً ، وسمّاه الدُّمستقُ مولدا .
سريتَ الى جيحانٍ ، من أرضِ آمِدٍ ، ثلاثاً ، لقد أدناكَ ركضاً وأبعدا ،
فولّتي ، وأعطاك ابنه وجيوشه ، جميعاً ، ولم يُعطِ الجميعَ ليُحمدا ،

عَرَضَتْ لَهُ دُونَ الْحَيَاةِ وَطَرَفِهِ ، وَأَبْصَرَ سَيْفَ اللَّهِ ، مِنْكَ ، مُجَرِّدًا ؛
 وَمَا طَلَبْتَ زُرْقُ الْأَسْتَةِ غَيْرَهُ ؛ وَلَكِنْ قُسْطَنْطِينَ كَانَ لَهُ الْفِدَى ؛
 فَأَصْبَحَ يَجْتَابُ الْمُسُوحَ ، تَخَافَةً ؛ وَقَدْ كَانَ يَجْتَابُ الدِّلاصَ الْمُسَرَّدَا ،
 وَيَمْشِي بِهِ الْعُكَّازُ ، فِي الدَّيْرِ ، تَائِبًا ، وَمَا كَانَ يَرْضَى مَشْيَ أَشْقَرٍ أَجْرَدَا ؛
 وَمَا تَابَ ، حَتَّى غَادَرَ الْكَرَّ وَجْهَهُ جَرِيحًا ، وَخَلَّى جَفْنَهُ ، النَّقْعُ أَرْمَدَا ،
 فَلَوْ كَانَ يُنْجِي مِنْ عَلِيٍّ تَرْهَبٌ ، تَرَهَّبَتِ الْأَمْلَاكُ مَتْنِي وَمَوْحَدَا ؛
 وَكُلُّ أَمْرٍ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ ، بَعْدَهُ ، يُعَدُّ لَهُ ثَوْبًا ، مِنْ الشَّعْرِ ، أَسْوَدَا .

٢ - مدحه بالجهاد الديني : (١٤-٧-٤)

وَمُسْتَكْبِرٍ لَمْ يَعْرِفِ اللَّهَ سَاعَةً ، رَأَى سَيْفَهُ ، فِي كَفِّهِ ، فَتَشَهَّدَا
 تَظَلَّ مَلُوكُ الْأَرْضِ خَاشِعَةً لَهُ : تُفَارِقُهُ هَلَكَى ، وَتَلْقَاهُ سُجَّسَدَا ؛
 عَرَضَتْ لَهُ دُونَ الْحَيَاةِ وَطَرَفِهِ ، وَأَبْصَرَ سَيْفَ اللَّهِ ، مِنْكَ ، مُجَرِّدَا ؛

٣ - الذكاء : (٣٢-٣١-٩)

ذَكِيٌّ ، تَظَنِّيهِ طَلِيعَةُ عَيْنِهِ ، يَرَى قَلْبَهُ ، فِي يَوْمِهِ ، مَا تَرَى غَدَا ؛
 وَلَكِنْ تَفُوقُ النَّاسَ رَأْيًا وَحِكْمَةً ، كَمَا فُتِقَتْهُمْ حَالًا ، وَنَفْسًا ، وَمَحْتِدَا ؛
 يَدِيقُ عَلَى الْأَفْكَارِ مَا أَنْتَ فَاعِلٌ ، فَيُتْرَكُ مَا يَخْفَى ، وَيُؤْخَذُ مَا بَدَا .

٤ - القوة والرحمة : (٢٦-٢٥-٨-٦-٥)

هُوَ الْبَحْرُ غُصْنِيهِ ، إِذَا كَانَ سَاكِنًا ، عَلَى الدَّرِي ؛ وَاحْذَرَهُ ، إِذَا كَانَ مُزِيدًا ،
 فَلَمَّا رَأَيْتُ الْبَحْرَ يَعْثُرُ بِالْفَتَى ، وَهَذَا الَّذِي يَأْتِي الْفَتَى ، مُتَعَمِّدًا .
 وَتُحْيِي لَهُ الْمَالَ الصَّوَارِمُ وَالْقَنَا ، وَيَقْتُلُ مَا تُحْيِي التَّبَسُّمُ وَالْجَدَا .

فيا عجباً من دائلٍ أنتَ سيفُهُ ! أما يتَّقِي من شَفَرَتِي ما تَقَلَّدَا ؟
ومن يجعلُ الضَّرغامَ . للصَّيدِ . بازَه . تَصِيدُه الضَّرغامُ فيما تَصَيَّدَا !

٥ - التفرد والتفوق : (٣٢-٣١-٢٤-٢٣-١٠-٧-١)

لكلِّ امرئٍ . من دهرِه . ما تَعَوَّدَا ؛ وعادةُ سيفِ الدَّولةِ الطَّعنُ في العِدى .
تَظَلُّ ملوكُ الأرضِ خاشعةٌ له : 'نفارُقه' هَلَكى . وتَلقاهُ 'سجِّدا' ؛
وصَوَّلُ إلى المُستَصعباتِ بَخيلِه . فلو كانَ قَرَنَ الشَّمْسِ ماءً . لأرودَا .
فذا اليومُ . في الأيامِ . مثلكَ . في الوريِّ كما كُنْتَ فيهِم أوحداً . كانَ أوحداً .
هو الجَدُّ ! حتى تَفْضُلُ العينُ أختَها وحتى يكونَ اليومُ لليومِ سيِّدا ؛
ولكن تفوقُ الناسِ رأياً وحكمةً . كما فقتَهم حالاً ونفساً ومحندا ؛
بِدِقٍّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ . فيركُ ما يخفى . ويؤخِّدُ ما بدا .

٦ - التهنية بالعيد : (٢٤-٢٣-٢٢-٢١)

هَنيئاً لكَ العَيدُ الَّذي أنتَ عَيدُه . وعيدٌ لمن سَمَى . وضَحَّى . وعَيَّدا .
ولا زالتِ الأعيادُ لُبْسَكَ . بَعْدَه . تُسَلِّمُ مَخْرُوقاً . وتُعْطِي مُجَدِّداً .
فذا اليومُ . في الأيامِ . مثلكَ في الوريِّ . كما كُنْتَ فيهِم أوحداً . كانَ أوحداً .
هو الجَدُّ ! حتى تَفْضُلُ العينُ أختَها ، وحتى يكونَ اليومُ . لليومِ . سيِّدا .

٧ - تودُّدُه للممدوح : (٤١-٤٠-٣٩-٣٥-٣٤-٣٣)

أزِلَ حَسَدَ الحُسَّادِ عَنِّي بِكَبَّتِهِم . فأنتَ الَّذي صَيَّرْتَهُم لي حُسَّدا ؛
إذا شَدَّ زَنْدِي حُسْنُ رَأْيِكَ فيهِمُ ضَرَبْتُ بِسَيفٍ يَقْطَعُ الهامَ مُغْمَداً .

وما أنا إلا سَمَهْرِي حَمَلْتَسِه ، فزَيْنَ مَعْرُوضاً ، وراعَ مُسَبِّداً ؛
 تَرَكَتُ السُّرَى خَلْفِي ، لَمَنْ قَلَّ مَالُهُ ، وَأَنْعَلْتُ أَفْرَاسِي ، بِنُعْمَاكَ ، عَسَجَداً
 وَقَيَّدْتُ نَفْسِي ، فِي ذَرَاكَ ، مَحَبَّةً وَمَنْ وَجَدَ الْإِمْسَانَ قَيْداً تَقِيَّداً ؛
 إِذَا سَأَلَ الْإِنْسَانُ أَيَّامَهُ الْغِنَى ، وَكُنْتَ عَلَى بُعْدٍ ، جَعَلْنَاكَ مَوْعِداً .

٨ — فخره بشعره : (٣٦-٣٧-٣٨)

وما الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُؤَاةٍ قِصَائِذِي ؛ إِذَا قَلْتُ شِعْراً ، أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِداً ،
 فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ ، مُشْمِراً ، وَغَنَى بِهِ ، مَنْ لَا يُغْنِي ، مُغْرَداً ؛
 أَجِزْنِي ؛ إِذَا أَنْشِدْتَ شِعْراً ، فَإِنَّمَا أَنَا الطَّائِرُ الْمَحْكِيُّ ، وَالْآخِرُ الصَّدَى .

تحليل المضمون

اولاً — امتداحه بالشدة في القتال : (١-٢-٣-١١- إلى ٢٠)

١ — تنويه عام : ذكرنا في مقدّمات سابقة أن المتنبي كان يحلم أحلام البطولة ويشعر
 شعوراً راغماً بتفوّقه على الناس وأن المحاذير السياسيّة صرفته عن غايته ،
 فتحوّل إلى الشّعْر ، دون أن يُخمد فيه جذوة الفروسيّة وتنعفَى كلياً . وقلنا ان
 طبعه الفروسيّ كان يمدُّه بالصّور الملحميّة التي كان يُنمّيها إلى المدح ، وهي
 لا تعدو أن تكون ، في الواقع ، نوعاً من الفخر المستتر المتفوّق بظل المدح . وفي الأبيات
 التي أحصيناها من هذه القصيدة والتي يصف بها شدّة المدح في القتال ، تطالعنا الصّور
 التي تمثّل أحلام المتنبيّ ، أكثر ممّا تصوّر واقع المدح . فهو يقول :

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادة سيف الدولة الطعن في العدا

وقد شطر مباشرة من الحكمة للمدح ، لأن الأولى تمهّد للثاني ولا تستقل عنه . فقد
 أثرت عن المدح عادة واحدة ، كما تؤثر عن بعض الناس عادة المجون ، مثلاً ،
 واقتصر منها على قتال الأعداء وطعنهم وقتلهم . والمتنبّي يعظّم ، هنا ، خصائص

الممدوح من عزلها وجعلها مستقلة، لا تُعرف عنه عادة دونها . فكما أن أبا نؤاس، إذا ذكر، ذكرت معه الحمرة، وأبا العتاهية الزهد، ومعاوية الدَّهَاء والحلم، فإن سيف الدولة تصحبه صفة واحدة هي البطش . والعادة تعني التكرار ، لأنها تتولد منه . وإذا كان قتال الأعداء قد غدا عادة الممدوح، فذلك لانه يدأب عليه ولا يكاد يكف عنه . فالمتنبى يفيد في مدحه من طبائع النَّاس ونفوسهم ويحوّلها بخلق من لدنه إلى مادة للمدح . فالعادة طبع من طبائع النَّاس ، قد تكون صالحة وقد تكون طالحة ، إلا أن الشاعر تفتق لها بما جعلها في غاية التعظيم لصاحبها .

ومثل ذلك قوله :

وَأَنْ يُكَذِّبَ الْارْجَافَ عَنْهُ بَصْدَةٌ وَيُغْنِي بِمَا تَنْوِي أَعَادِيهِ أَشْعَدَا
وَرَبٌّ مُرِيدٌ ضَرَّةَ ضَرْفِ نَفْسِهِ وَهَادٍ إِلَيْهِ الْجَيْشَ أَهْدَى وَمَا هَدَى

ففي البيت السابق جعل الشاعر ممدوحه ولا همَّ له إلاَّ الطعن ، أما في هذا البيت ، فإنه يمتدحه بكيدة للأعداء ، فضلاً عن فتكه بهم . فهو لا يقاتلهم طمعاً بمغنم منهم أو دفعاً لأذاهم ، بل لتأديبهم عمّا أرجفوا ووسموه به . وعندما يقاتل ينتضي سيفه ، كما تُنتضي عصا العقاب والتأديب .

ولهذا البيت وجه آخر في التدليل على القوة والبطش ، وهو أن الممدوح لم يعد يعاقب أعداءه على أعمالهم ، بل على أقوالهم . فهم لا يتجرأون حتى على التكلم عنه بسوء أو يموتوا وينكثل بهم من دون كلامهم . ذاك هو وجه المدح بشدة البطش في قوله : « وَأَنْ يُكَذِّبَ الْارْجَافَ عَنْهُ بَصْدَةٌ » . أما في الشطر الثاني ، فإنه يسمو على المعنَّين ، جميعاً ، إذ يستكمل وجهاً من وجوه القول أو يتعرض لحالة من أحوالهم ، لم يُشر إليها . قبلاً ، وهي تُضفي الغلو على المعنَّين السابقين . فالممدوح لا يقاتل أعداءه ولا يبطش بهم متعبساً ، مُتَّصِجراً كمن يؤدي مهمّة شاقّة لا خلاص له منها ، بل إنّه يُقبل على قتلهم فرحاً مترنحاً ، سعيداً ، كما يُقبل سواه على اللهو :

« وَيُخْسِي بِمَا تَنْوِي أَعَادِيهِ أَسْعَدًا » . ولقد جرى في ذلك على أسلوب التوثب على المعنى ، يُدْرِكُهُ ، ثم يتجاوزهُ ، ثُمَّ يَثْبُ إلى أعلى ، حتى يُنْهَكَهُ ولا يدع فيه احتمالاً . وإذا كان ابن الرومي ينهك المعنى بتفسيره ، فلإن المتنبي يُنْهَكَهُ بتخطي شروطه وواقعه الانساني إلى نوع من الدّهشة المروّعة . فإيّا يكون ذلك الانسان الذي لا يفتّر ثغره ، إلّا حينما يقف في ساح القتال ؟ أو كما يقول المتنبي ذاته ، لاحقاً ، إنه يتقبّل قدوم الجيش عليه كهديّة : « وهاد إليه الجيش أهدي وما هدى » . وربما سما ، قليلاً ، في هذا القول عن أمر السّعادة التي نوّه بها فيما تقدّم ، إذ تفتّق لها هنا بما يُعْظَمُها . فالجيش القادم يبيّث الرعب ، فكأنّه نذير الشؤم والدّمار ، أما الممدوح ، فإنه يواجهه كأنما يقدّم ذاته له هديّة تُفْرَح . والهديّة تنزع عن جيش الأعداء صفة الرعب ، كما أنّها تحقّر من قوّته بالنسبة إلى قوّة سيف الدّولة ، بحيث أن الأخير لا يحفل به قطّ ، بل يتلقّفه بغبطة من تؤدّي له هديّة . لا شك أن الشاعر ولد المعنى استيحاء من الألفاظ بين لفظي « هاد » و « هدى » ، إلّا أنّه أدرك من المعنى ذاته بُعداً جديداً وان كان فاقد المضمون الانساني والتبرير الفني . فهذه المبالغات النّاشزة تلهي الشّعور عن النّفس ، متخذاً عليها اللّهُو بتفسيخ الفكرة وتجزئتها وتوليدها .

٢ - تنويه خاص : بطشه بالدّمستق : ذاك كان حديثاً عاماً في تعظيم قدرة الممدوح على البطش أردفه في مقطع لاحق بما يؤكّده ويُبيّن عليه : (١١-٢٠) . فهو أذ تعرّض للدّمستق في موقعه ، بثّ فيها الدّعر وفكّك عرى الجيش وبدّده . فتناثرت أشلاؤه ، وولّى قائده الدّمستق هارباً :

لذلك سمّى ابن الدّمستق يومه مماتاً ، وسمّاه الدّمستق مولداً

وهذا قول عام لا نفطن لمراميهِ إلّا بالشّروح والجزئيات التي يعقّب عليه بها لاحقاً . فذاك القائد أوقعه سوء طالعهِ ودفعه إلى مواجهة سيّف الدولة ، كأنّه يواجه بذلك قدره المحتوم . واذ تعرّض له هو وابنه ، وشهدا مشهده ، نجا الوالد بنفسه ، وقد عدّ يوم نجاته كيوم ولادته الجديدة . وذاك يعني أن من يتصدّى للممدوح في قتال يعدّ ميّتاً ، قبل أن يموت حتى إذا قدّرت له النجاة فراراً ،

احتفل بيومه ذاك كيوم ولادة أو خروج من قبضة الموت . والمتنبّي يخرج المعاني السّابقة تخريجاً جديداً ويتدع لها تأويل من مزجها بعضاً ببعض والعتور على علاقة تؤلّف بينها وتوَلّد ، في الآن ذاته ، ذروة جديدة للغلو . وقد انعدمت فيها المعاناة الصّادقة وتضاءل قدر الحقيقة الانسانيّة . وانصرف الشّاعر عنها للتروّض بنسج المعاني واللّعب واللّهو باستخراج أشدّ احتمالاتها افتراضاً وتوهُماً .

وبراعة النّظم تقتضي على الشّاعر أن يعارض المعاني ، فيما هو يعرضها ، وأن يناقض بينها ، فيما هو يؤلّفها ، جامعاً طرفيها ووجوها المتعدّدة . وقد أدرك أقصى غايته من المعارضة بين القائد الرّومي وابنه ، إذ جعل الأخير يحسب يومه مماتاً ، ولأوّل يحسبه مولداً . فالممدوح بذلك ، كالله القدير ، يهب الحياة والموت لمن يشاء . وموت الولد كان ذريعة لتعظيم الممدوح بشدّته في القبض على الأسرى وبطشه بهم لخروجهم عليه أو لخروجهم على سنّة الدين .

٣- سيره الى القتال : وعلى دأبه في كل أمر ، فإن المتنبّي يعظّم كل ما يمتّ بصلة للممدوح ، ولا يغفل حتى عن سيره للقتال ، إذ يصوره بقوله :

سريت إلى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، وقد أدّناك ركضاً وأبعداً

والشّاعر يفيد ، ثمة ، من توقيع المعاني المتناقضة والتأليف بينها ليضعاف من وقع معانيه ويضفي عليها صفة الغرابة والدهشة . فقد سرى إلى موضع جيحان مدّة ليال ثلاث ، مجتازاً تلك المسافة القصيّة بسرعة لشدّة عزمه ، فاقرب منها ، ونأى غاية النّأي عن مقامه الأوّل . وقد أدّى المعنى بطرفه ، موفّقاً فيه بين غاية القرب وغاية النّأي ، دون أن يُضعف أحدهما من الآخر . فالنّأي الشّديد فضيلة ، إذا نظرنا فيه بالنسبة إلى المقام الذي نزع منه الممدوح . وكذلك القرب فضيلة ، إذا قسناه بالنسبة إلى المقام الذي يرتاده للقتال . فالغلو ، هنا ، هو غلوّ تألّيفي ، قيمته في قدرة الدّهن المعتكف على افتراضه ومواجهته . ولكي يستوفي غاية القول فيه ، استعار له الرّكض ، بدلاً من السير ، مستشرفاً بذلك الدّلالة على فرحه بالقتال ، كما نوّه بذلك قبلاً .

٤ - هرب العدو من دونه : ولم يكذب سيف الدولة يدرك عدوه ، حتى بث في صفوفه الرعب فاسقط بيده وتولى ناجياً بنفسه :

فوتلى ، وأعطاك ابنه وجيوشه جميعاً ، ولم يُعْطِ الجميع ، ليُحمدا

فهو قد استولى ، إذن ، على الجيش بكامله ، فضلاً عن ابن القائد ، ولم يتكبد القتال ، ولم يتكبد الشاعر مشقة وصفه ، كما هو دأبه في سائر قصائده . إنها هزيمة غير دامية ؛ لكنها أشد منكرًا من التّدامي والتنكّل والتمثيل ، لأنها تنم عن الاستسلام القاطب المباشر . لقد استولى عليهم يقين الهزيمة ، قبل أن يُهزموا ، وذلك أفدح لهم وأدّل على قوّة أعدائهم أي سيف الدولة وجيشه . وكان المتنبي ينفق جهده ويحتشد ويتألب في وصف الجيش كما في ميميته الشهيرة ، إلا أنه استعاض ، هنا ، عن ذلك كله بذكر استسلامهم وهربهم ، ولم يتكلّف مشقة القتال ووصفه . ولكي يغالي بالرعب الذي استولى عليه ، ذكر تخليّ الدّمستق عن ولده وتخليّ له أسيراً ، كأنه إذ هرب أبقى جزءاً منه بين يدي الممدوح . وأسر الولد وتخليّ الوالد عنه استخدم لتعظيم أمر الممدوح وشدة بطشه .

٥ - بواعث هربه : ويلمح الشاعر كذلك ، إلى أسباب هرب الدّمستق ، بمعنى قصي دقيق ، إذ قال :

عرضت له دون الحياة وطرفه وأبصر سيف الله منك مُجرّداً

ومؤدّى كلامه أنّ سيف الدولة جعله يؤمن بموته المحتوم ، فحاول الفرار ، فوجده وقد ملأ عليه سبيل النجاة ، وهو يشهر في وجهه سيف الله . أي سيف العدل والحق ، فقذف بابنه وجيشه ونجا بنفسه . وقيمة هذا المعنى في تكثيف الشاعر له ، وفي تقويته بجمع الحياة والطرف في علاقة الرعب والموت والسعي إلى النجاة . فالمتنبي يستولد المعنى استيلاً ويشتقه اشتقاقاً من رحم المعنى المبدول الشائع . فهو يتولاه ، كما يتولى الموسيقى الوتر ، يستخرج منه التأويل الهاجعة فيه كما يستخرج الموسيقى المعاني الهاجعة في قلب الوتر .

٦- العدو المهزوم : ولا يقف المنتبي في وصفه لرعب العدو عند الهزيمة ، بل يقتفي ، بعدها ، فيمثله ، وقد استحال إلى زاهد ، متكشف ، وجل :

فأصبح يجتاب المسوح ، مخافةً وقد كان يجتاب الدلاص المَسردا
ويمشي به العكاز في الدَّير ، تائباً وما كان يرضى ممشي أشقر ، أجردا

وذكره للترهب ولبس المسوح في هذا المقام هو استكمال لأسلوبه المدحي العام حيث ينزع من النقيض إلى النقيض ، ليوهم بالخارقة والدَّهشة . فبعد أن كان الدَّمستق قائداً للجحافل غداً راهباً ، يتوكأ على العكاز في ديره المنزول ، أي انه لشدة رعبه لم ير سبيلاً للنجاة إلا بالتستر في زي راهب مُتخشع . وبين أن الدَّمستق لم يعتزل في الدَّير ، بل ان الشاعر هو الذي عزله بالفعل النفسي والفني ، إذ ان سياق المعنى والتسامي به إلى ذروته اقتضياه عليه . فهو قد هزم ، أمّا ارتداؤه للمسح ، فقد كسَّته به ضرورة الغلو والمدح . وربما توسل الشاعر المسوح والعكاز للتعبير عن معنى الوهن والهزال اللذين صار اليهما العدو . والشاعر يعارض معارضة واعية بين حالي القائد المهزوم ، على غرار عنزة ، مادحاً سيف الدولة بعظم ما أنزل بخصمه القوي . فبدلاً من الدروع اللينة ، المحكمة ، النسيج جعل يرتدي المسوح . والدَّرْع نقيض المسح ، الأول يدلُّ على البطش ، والثاني على المسكنة ، الأوَّل على العنفوان والتأهب للجرب ، الثاني على الاستسلام والتزهد . هكذا اشتق المنتبي معنى المدح من الثياب التي يرتديها العدو ، أو من الأداة التي يتوسلها لسيره . فقد لجأ إلى العكاز ، بعد أن كان يرتدي الحيول المطهَّمة .

٧- اشارة الى المعركة : وفي البيت الثامن عشر يشير المنتبي إلى المعركة ببعض الأحداث والجزيئات ، دون أن يعترها بالجو الملحمي المألوف في مدائحه . ويُطلعنا على أنه جرى بعض القتال ، سرعان ما انهرم الدَّمستق به وولَّى يحمل في وجهه جرحاً وفي عينيه مثل قذى الرَّمَد :

وما تاب حتى غادر الكرَّ وجهه جريحاً، وخلَّى جفنه النَّفع أرمداً

وبهذا البيت يُفسّر الشاعر توبة العدو ويصرّح بأن أهمّ ما في ذلك أنّه جرح وترّمّد جفنه . وقد تهافت مضمون القصيدة بذلك وسُفّح ، اذ انهارت الاسطورة التي أبدعها في ترهّبه ومشيه بالعكاز والمسوح . تلك كانت نتيجة عظمى لباعث تافه يسير ، إذ كيف يُعقل أن يؤدي جرح في وجه قائد كبير ورمد في جفنه إلى تلك الرّهبة المروّعة التي اجبرته على التخلّي عن ابنه والاعتزال في الدّير . ولو تفطّن الشاعر إلى نموّ القصيدة وتوازنها لوقع أحداثاً في القتال تبلغ حداً من الهول يبرّر تروّع القائد الرّومي . وبذلك نقول إن هذا البيت أسقط القصيدة من الأجواء الملحميّة إلى نوع من الواقعيّة المُفسّفة النَّابية . وذكره للجرح والرّمّد هو أصدق بالنسبة إلى الحقيقة الفعلية ، لكنّه فاشل ، متداع بالنسبة إلى الحقيقة الشعريّة .

٨ - الرّهبة العامة : إثر ذلك البيت الواقعي النَّابي عن أجواء الغلوّ ، يعمد المتنبي إلى نوع من التّعميم الذي يسمو به إلى الأجواء الملحميّة الأولى إذ يقول :

فلو كان يُنجي من عليّ ترهّب ترهّبت الأملاك مثني وموحداً
وهو يرتبط بما سبقَ في علاقة الترهّب ، لكنّه يتسامى إذ أحدق فيه بالملوك كلّهم وجعلهم يؤثرون مصير الدّمستق في الدّير ، قبل ان ينكل بهم الممدوح وينزل بهم مثل الخطب الذي فدح الدّمستق . ثمّ نراه يضاعف المعنى بتوسيع رقعته في شموله للنّاس ، جميعاً ، في الشرق والغرب :

وكل امرئ في الشرق والغرب ، بعده ، يُعيد له ثوباً من الشعر ، أسوداً

ووجه التعميم والغلوّ جاء في قوله : « كل امرئ » ، وتعيينه للمكان : « في الشرق والغرب » . وفي هذا البيت يسطع وعي الاطلاق والغلوّ ، إذ جعل الشاعر ممدوحه سيّد العالم ، بل غوله الكبير ، يرتدي النّاس من دونه أثواب الشعر ، خشية وتروّعاً . فأيّاً يكون ذلك الممدوح وأية صفة إنسانية تلازمه ، وقد غالى الشاعر في تعظيمه حتّى تردّى في التّقيص ، إذ جعله كجآنكيزخان أو تيمورلنك وسواهما من مروعي النّاس في التّاريخ .

أونقول أن المتنبي قد اشتط في ذلك ، وهذر وتردَّى ؟ يخيل إلينا ذلك وخاصة إذ نراه يتهاوى إلى الواقعية . ثم ينقض انقضاضاً ويثب وثوباً إق المثلالية الممجوجة . المنبوذة .

ثانياً — مدحه بالجهاد الديني : (١٤-٧-٤)

١ — سيف الله : خطر المتنبي في هذه القصيدة ببعض المعاني التي تُضفي على الممدوح صفة دينية . دون أن يؤكد عليها وينصرف إليها انصرافاً خاصاً . ذاك أن سيف الدولة كان يحارب الروم . على أنه أمير عربي مُسلم ، فكان من الطبيعي أن يمتدحه بجهاده وأن يزري الأعداء في بعض مظاهر دينهم ، ليفيد من ذلك في تعظيم أمر الممدوح . ولعل وصفه للدمستق ، وقد ترهب ولبس المسوح وتوكل على العكاز . كان ينطوي على قليل أو كثير من التعريض بما طبعت عليه بعض المؤسسات المسيحية من ميل إلى التقشف والزهد ، لم يسغنه المتنبي في طبعه الفروسي الملحمي ، وفي اعتقاده بأن البطولة تقتصر على بطولة السيف :

..... فما المجد إلاّ السيف والفتكة البكر

وتضرب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبات السمر والعسكر المجر

وهو إذ يمدح سيف الدولة ينسبه إلى الله ، منوهاً بجهاده ، خالعا عليه صفة تقوية . تسفح صورة الرهبة والرعب التي نسجها له فيما تقدّم :

ومستكبر لم يعرف الله ساعة رأى سيفه في كفه ، فتشهدا

وهذا البيت صريح الدلالة على الصفة الدينية التي يمدح بها الممدوحه . فهو يُشهر سيفه على الكفار ، يُزجيهم إلى حظيرة الدين ، يكادون لا يشهدونه مقبلاً عليهم ، حتى يتشهدوا ويتخلوا عن استكبارهم وكفرهم . فالتأس من دون سيف الدولة ، لا سبيل لهم إلى النجاة إلا أن يتخرطوا في الدين ويتشهدوا أو إما أن يرتدوا المسوح في الأديرة . وفيما عدا ذلك ، فإنهم هالكون ، ماتون ، لا محالة .

ووجه الغلو والتعظيم في ذلك أن الممدوح لا يَطعن بسيفه ولا يقاتل به ، بل ان ظهوره المجرد خارج الغمد : « رأى سيفه في كفه » يكفي لترويع الناس ودفعهم إلى الطاعة والانصياع . والمتنبّي لا يزال يحدّق أساليب الغلو ، يتفتّق لها بكل حيلة . وان كانت تنأى بتجربته عن الصدق والانسانية .

ويدنو إلى ذلك قوله :

عرضت له دون الحياة وطرفه وأبصر سيف الله منك مجردا

٢- ملامح نبويّة : وربما خلع المتنبّي على ممدوحه صفة نبويّة بالتلميح دون التّصريح في نوع من التّقمّص للتجارب الباطنيّة التي اشبت بها نفسه : فهو يقول :

تظل ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هلكى وتلقاه سجدا

وقد ينتمي هذا البيت إلى معنى الهيبة العام الذي قدّمنا الحديث عنه ، إلا انه ينطوي فضلاً عن ذلك على صفة دينيّة متوارية . تنمّ عن ذاتها في قوله : « وتلقاه سجدا » . والسجود تغلب عليه الصفة الدينيّة . وقد يشدّ بنا هذا اليقين اذ نراه يشيدُ بفراسته بحيث يُبصر بقلبه ما قد تطالعه به عينيه في الغد : « يرى قلبه في يومه ما ترى غدا » . والله أعلم .

ثالثاً : امتداحه بالذكاء : (٩-٣١-٣٢)

والمتنبّي يمدح سيف الدّولة بالذكاء والفطنة وحسن التّوقّع . مصرّحاً عن ذلك بقوله :

ذكيّ ، تظنيه طليعة عيّنه يرى قلبه في يومه ما ترى غدا

وهو نوع من الذّكاء الفائق . تكاد لا تخطر به خاطرة . حتى يبصرها في حدود الواقع ويحكم ويقرّر فيها بما تنطوي عليه من خيرٍ وشرٍّ ونجاح وفشل . فالممدوح يتفوّق على الناس في الرّأي والحكمة . يتوقع الأحداث ويعدّ نفسه لها . قل أن تقع :

ولكن تفوقُ النَّاسَ رَأياً وحكمةً كما فقتهم حالاً ونفساً ومحتداً
يدقُّ على الافكار ما أنتَ فاعلٌ فيترك ما يخفى ويؤخذ ما بدا

وفي مثل هذين البيتين يُخفّت أوار الغلوّ الفاقد المُسوِّغَ الأنسانيّ ، وتتصلّ
تجربة الشّاعر بالمعاناة الانسانية العاقلة والمعقولة ، فيبدو لنا الممدوح امرأً ذكيّ
الفؤاد ، شديد الدّهاء ، يُضمّر غير ما يُظهر ، ويوقّع الأحداث ويجريها بما يخدم
غايته ويؤدّيها . ولا قبل للنّاس بافتضاح خطّطه ، فيدعون لها ويتلففون . ما تقوى
عقولهم القاصرة على تداوله .

رابعاً : امتداحه بالقوّة والرّحمة : (٢٦-٢٥-٨-٦-٥)

١ - عفوّه عن الناس : ولكي يستجمع ويؤلّب له سائر الفضائل يمتدحه بغاية
القوّة وغاية الرّحمة ، معاً ، كقوله :

هو البحر ، غص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرّ ، واحذرّه ، إذا كان مزبداً
فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى متعمداً

ومقارنة الممدوح بالبحر أدّت للشّاعر فضيلتين يمتدحه بهما ، فضيلة الكرم في
حال السّلم ، وفضيلة الصّخب والعنف في حال الحرب . فإذا رأيته هادئاً ، راضياً
وأقبلت عليه اغترفت من درر كرمه ، أما إذا وجدته مغتاضاً ، فابتعد عنه ،
فأنّه يُرديك ويُهلكك .

وتأليف الشاعر لهذه الفضائل المتناقضة ، هو سبيله لابتداع صورة الكمال التي
يرسمها له ، مولّداً من المتعنيين المنفردين معنى جديداً يروّعك بتأليف المتناقض فيه .

ويدنو إلى ذلك قوله :

وتحيي له المال الصّوارم والقنسا ويقتل ما تُحيي التّبسم والجداء
فالصّورام والقنسا تكرر لما تكيّ به عن البحر ، فيما يكون مُزبداً ، والتّبسم
والجداء تكرر لما تكيّ به عنه فيما يكون هادئاً . إلا أن هذا البيت يمجّد صفة فروسيّة

قديمة في الفارس البطل الذي لا يقاتل لمال ورزق، بل للبطولة ذاتها . وسيف الدولة لا يحبس مالا ينقله من اعدائه إلى منتجعي بلاطه ، بل يتفقه عليهم تعبيراً عن شهامته وشمه .

وينوه الشاعر بمثل ذلك في قوله :

رأيتك محض الحلم في محض قدره ولو شئت كان الحلم منك المهندا

وهو يمتطي هنا ، التعبير الفلسفي إذ يقول أن سيف الدولة أوفى إلى غاية القدرة وغاية الرحمة والحلم ، أي أنه أدرك نوعاً من المطلق في ذلك إذ أدت به قوته المطلقة إلى الرحمة المطلقة ، لا يعاقب، ولا يتجنس، بل يصفح، وشأن الأقوياء أن يصفحوا . والشاعر لا يبرح يزواج بذلك المتناقضات ويحشدها ، دون أن يفطن إلى أن المعاني التي يجمعها ويؤلفها في بيت واحد تتناقض والمعاني التي أطلقها في أبيات أخرى . فمند حين كان يزعم أن الناس تعدد لذاتها أكفاناً من المسوح خشية من المدوح ، وها هو الآن يصوره في حالة من الهدوء والطمأنينة يعفو العفو المطلق لأنه قد عانق القوة المطلقة .

٢ - تعفّفه عن الخلافة : ويسوق المتنبي بيّنة على تعفّف المدوح وسعة صدره وحلمه بامتناعه عن الاستئثار بالسلطة من دون الخليفة، وهو قادر على الاستيلاء عليها :
فيا عجباً من دائل أنت سيفه أما يتقي من شفرتي ما تقلدا
ومن يجعل الضرغام في الصيد بازه تصيده الضرغام ، فيما تصيداً

وكان المتنبي يحرض المدوح على تخلع الخليفة والقيام مقامه ، فيما هو يمدحه بحلمه الكبير . وقد كانت نفس المتنبي تواقّة للسلطة ، تعاني منها ما يشبه الشهوة المتأكلة بذاتها، فأفصح عن ضميره من خلال المدوح . وتعجبه منه لامتناعه عن نوالها ، مرتبط بواقع نفسه المطبوعة على حبها ، النازعة أبداً إلى امتلاكها . هكذا تتسرّب نفسيّة الشاعر من خلال شعره ، إذ تلذّعه ينظر إلى واقع الآخرين ويُقيّمه من خلال واقعه .

خامساً : امتداحه بالتفرد والتفوق : وعبر القصيدة كلها يسعى الشاعر إلى تمثيل الممدوح في صورة متألفة ، متفوقة ، تجعله فريداً بين الناس ، لا يضاهيه مضاه فهو متفرد في دأبه على القتال : « وعادة سيف الدولة الطعن في العدى » ومتفرد حتى أن الملوك يسجدون له :

تظل ملوك الأرض خاشعةً له تُفارقة هلكى وتلقاه سُجداً
وهو يتفرد ، كذلك ، في إدراكه المستحيل ، فلا تنصى عليه غاية حتى ولو كانت في الكواكب :

وصول إلى المستصعبات بنحله فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا
وهو فريد بين الناس : كيوم العيد الكبير :

فذا اليوم في الأيام مثلك في الورى كما كنتَ فيهم أوحداً كان أوحداً

وهذه المعاني توافق النزعة العامة التي يصدر عنها الشاعر في اضافة الصفة المثالية على الممدوح بنوع من الاطلاق الذي لا يحده حد ولا يردعه رادع . وكنا قد أشرنا إليه في الحديث عن هية الممدوح التي تدع كل امرئ في الشرق والغرب يعدُّ لذاته مسحاً من الخشية والترُّهب . أما في البيت السابق ، فإنه يقرن بين الممدوح والعيد . الأول في تفردّه على الناس والثاني في تفردّه على الأيام . لا يخلص إلى معنى أو ظاهرة إلا ويحوّلها إلى غايته المدحية . فهو يهنئ الأمير بالعيد . والتّهنة المباشرة قد تؤدي معنى المحبة . لكنّها لا تمثّل عاطفة الإعجاب . فأولها وقارنها . مستنبطاً منها معنى مدحياً جديداً في تمثيل التفرد والعظمة . فالعيد بذاته لا ملامح فيه لكن المقارنة بين يومه وواقع الممدوح . أدّى به إلى معنى التفرد الذي يؤلف بينهما . ثم يسمو الشاعر على هذا المعنى . أو أنه يكرّره ويُفصله بقوله :

هو الجدُّ . حتى تفضلُ العين اختها وحتى يكون اليوم . لليوم . سيّداً

فالحظ إذ يؤاقي امرأ يحدث العجب المستحيل ، فیدع العين الواحدة تَفْضِلْ
اختها ، ويمنح صاحبه من التّجّاح ما یدع يومه اللاحق يتفوّق غاية التفوّق على يومه
السّابق . فالمديح ينطلق هنا من الحظ ، ثمّ ینعطف الشّاعر على الغلوّ بالمعنى في تقييده
بمثل الأعین والأیام . فالممدوح لا یكتفي بما یدركه ولا یقتصر علیه ، بل إنه لا
یزال یتواثب على ذاته . فما أدركه وأرضاه اليوم ، لا یرضیه في الغد ، بل إنه یثب
فيه إلى ذروة جسدیده من ذرى العلی والطّموح . ووجه الغلوّ في ذلك أنّ الیوم
السّابق یغلو كعبد للیوم اللاحق ، ای مبتدلاً ، حقیراً ، لا شأن له . فالممدوح لا
ینمو نمواً ولا یتطور تطوراً إلى العلی ، بل إنه یثب وثباً الیه ، حتى یبدو أمسه
كوادٍ سحیق بالنسبة إلى الذروة التي نهّد الیها في یومه .

وقد نوّه الشّاعر بمثل ذلك أيضاً ، في قوله :

ولكن تفوق الناس رأياً وحكمة كما فقتهم حالاً ونفساً ومحتداً
سادساً : تهنّيته بالعيد : وترد تهنّيته للممدوح في هذا السّیاق الملحمي ، المثاليّ ، إذ
یجعله عيداً للعيد ، أي سبب البهجة والغبطة فيه :

هنيئاً لك العيد الذي أنت عیده وعید لمن سمی وضحی وعیداً

ای أن الممدوح لا یهب السرّرو لیوم العيد نفسه ، بل للنّاس ، جميعاً ، ثمّ یتمنّى
له أن یقیم في حال من النّعيم والسّعادة ، یکاد لا یخلّق ثوب سعادته ، حتّى یرتدي
نوباً آخر :

ولا زالت الأعیاد لبسك في الوری تسلّم مخروقاً وتُعطى مجدداً

وقد استلهم العيد ، هنا ، كذلك ، معنی لتعظیم الممدوح ، فجعله أعظم من
المناسبة ومن العيد نفسه .

سابعاً : تودّده للممدوح : وقبل أن یشید بنفسه أمام ممدوحه ، یعمد إلى اسلوب
التودّد والرّقة إذ یظهر له عظم أیادیه علیه ، فهو سید نعمته ، وهو الذي أغدق
عليه ما جعله یثیر حسد الحساد المتألمين علیه :

أزل حسد الحساد غني بكتبهم ، فأنت الذي صيرتهم لي حسدا

فالشط الأول ينطوي على بعض التعتب واللوم ، أحاله في الشطر الثاني إلى مدح من تخريجه تخريجاً يرضي عنجهية المدوح ويطلعه على إقراره بفضله . فالنعم العظيمة التي أسداها إليه ، هي التي أوغرت صدورهم . هكذا يزواج المتنبي العتاب والمدح ، فلا يستثير غضب المدوح ، كما كان يفعل ابن الرومي . إلا انه يستطرد في بيت لاحق إلى معنى أشدّ عنفاً ، إذ يقول إنه يضرب بسيف أدركت ضربته من القوة ما يجعله يقطع الرؤوس ، وهو مغمداً في غمده :

إذا شدّ زندي حسن رأيك فيهم ضربت بسيف يقطع الهام مغمدا

ومعنى البيت ان المدوح إذا ما تفتّن إلى خبث طويّتهم وحكم على فسادهم حكماً صائباً ، فان الشاعر ينقضّ عليهم ويعاقبهم أشدّ العقاب . فهو لا يُثنيه عنهم إلا حماية الأمير لهم . وهكذا يبطن المتنبي عنفه بالمودّة ولا يدع للأمير مجال التعتب عليه ، إذ لا يزالُ يبيدي حرصه على ما يرضيه ، وقد بلغ غاية ذلك في قوله :

وما أنا إلاّ سمهريّ حملته فزّين معروضاً وراع مسدّدا

أي أنّه زينة لبلاط الأمير ورمح في متن أعدائه ، يسدّده اليهم ، فيصّرُهم ويؤدي بهم . وهو يقدم للأمير هنا ، مآثره إلى جنبه ، يعظم من نفسه ، لكنّه يظلّ يستعلي الأمير عليه ، إذ يجعل ذاته كرمح بين يديه . وقوله : « وما أنا إلاّ سيمهريّ » حملته « منعه من تحدّي الأمير ، إذ فخر بنفسه في التشبّه بالرمح ، وعظم الأمير باظهار طواعيته له وخضوعه المطلق لإرادته . وهنا تبدو لنا ، أيضاً ، قدرته الفائقة على مزاجاة المعاني ، وجمع المتناقض منها في معنى واحد بالتخريج والتأويل .

ثم نراه يتخلّى عن اسلوب المواربة والتلميح إلى اسلوب التصريح المباشر بقوله :

تركت السرى خلفي لمن قلّ ماله وأنعلت أفراسي بنعماك عسجدا
وقيدت نفسي ، في ذراك ، محبةً ومن وجد الإحسان قيّداً تقيداً

إذا سأل الانسانُ أيتامه الغنى وكنت على بعد ، جعلناك موعدا

وفي البيت الأول تمثل بالكناية الحسيّة الغنى العظيم الذي أدركه في بلاطه ، فلم يعد يتعشّم السّرّ ، اي الدّآب ، كَيْلاً ، للكسب والرّزق . بل إن ماله فاض حتى بات يُنعل خيله ذهباً . وهذه الصورة عميقة الإيحاء بالمعنى الذي قصد إليه الشّاعر إذ ليس ، ثمة ، ما هو أدلُّ منها عليه . ثم نراه يُغرق في الوجدانيّة إذ ينوّه باحسان المدوح إليه ، وتقييده فيه بقيد عذب جميل من المحبّة ، فلا ملجأ إلا إليه ، ولا منتجع إلا دياره .

ثامناً : فخره بشعره : وفي لحظة من التجلّي الدّآتي وتمجيد النّفس ، يتغنّى المتنبيّ بشعره أروع الغناء ، فيجعل الدّهر راوية له فيه ، يسير به المقعد وينشدّه من لا صوت له :

وما الدّهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدّهر منشدا
فسار به من لا يسير مشمراً وغنى به مَنْ لا يُغنيّ ، مغرّدا
إجزني ، إذا أنشدت شعراً ، فإتما أنا الطائر المحكيّ . والآخر الصّدي

وقد تمثل في الشعر بما يُداني ما مثل به الملبوح في البطولة ، فكلاهما منفرد على الدّهر ، فضلاً عن النّاس .

خلاصة حول المضمون : بدا المتنبيّ في هذه القصيدة وقد حشد غاية جهده ليدرك أقصى غاية المعاني المدحيّة والمثال الأعلى للعظمة والتعظيم . وقد رسم للمملوحيه أفضل صورة ترسم له ، وفقاً لمثل العصر ، وان كانت معاناتنا لتجربتها تتضاءل وتدنّي في عصرنا لضعف المضمون الانساني العاقل الذي تنطوي اليه . فالمتنبي يصف مارداً من مرده الاساطير والمستحيل ، وليس لإنساناً يعاني وطأة الحياة والقوّة والضعف والأمل واليأس والهزيمة والنّصر . فهو يثير دهشتنا ويروّعنا ، لكنه لا يدعنا نشاركه في مصيره أو لا يدعنا نشاهد مصيرنا فيه .

الطبائع الفنية :

أولاً : حدود الانفعال والعقل والخيال : يبدو المتنبي في هذه القصيدة في أشد أحواله انفعالاً بالبطولة . وقد أدّى له انفعاله وساقه إلى الامور التالية على الأقل :

— المثالية والانتخاب : ان انفعال الشاعر يبطّوطة سيف الدولة نزع به إلى تمثله في صورة كاملة بكلّ ملمح من ملامحها واسقط عنه سائر أعراض حياته وجزئياتها . فهو لم يُثبت ولم يتعرّض إلاّ للملامح الطاغية المرتبطة بانفعاله ، اي بمظاهر التفوّق والبطولة فيه .

— الغلوّ والخارقة : ترجم الشاعر إنفعاله بسور الغلوّ الخارق ، مبتدعاً صورة مروّعة للممدوح كالقول إنه يدرك بخيله الكواكب وان ابناء الشرق والغرب يترهبون خشيةً منه وما إلى ذلك . والانفعال المتجسّد بالغلوّ يفقد قليلاً أو كثيراً من فعاليته الفنية ، إذ إنّه يسفّح ذاته ويُجهضها بالتزقّ والنزوة والترهات التي لا طائل إنسانياً من دونها . ومعظم معاني هذه القصيدة تجتذبنا إلى عالم انفعالي مهووس ، غريب فاقد الصلّة بنا . وآية الانفعال ان يدني الشاعر إلى الحقيقة الانسانية العاقلة ويصله بها أو يوحّده معها .

أما العقل ، فإنّه أمدّه بالقدرة على التعليل والتأويل والاستنباط ، كما سوف نرى ، كما أنه رفده بمعاني الحكمة كخلاصة لبعض التجارب ، وطبع شعره بطابع التعميم والاطلاق . ولقد تأثر بانفعال الشاعر ، فافتقد توازنه وعلاقته بالحقيقة الإنسانية العاقلة ، دون أن يفتقد قدرته على تداول المعاني ومزجها ، بعضاً ببعض ، والترويض في تخريجها وإدراك أقصى غايتها . لقد أقام عقل الشاعر هنا على نزعتة التأليفية الافتراضية وان كان الانفعال قد نزا به إلى اعلان معانٍ يعفّ عنها في حالة اعتداله وهدوئه .

وربما اشترك الخيال في امداد الانفعال والعقل بالافتراضات الذهنية الناتية ، دون أن تضئ له شعلة الرؤيا ، فيعمد إلى الصورة المظلمة فيما وراء حدود الأشياء . الخيال

هنا يمثل المعاني ويصحب العقل في جولته ليؤدي للمعنى الخارق معادلته الحسية ، كما نرى في الصور والكنائيات المبهوثة في مَن القصيدة . فهو إذ يقول :

تظلُّ ملوك الأرض خاشعةً له تفارقه هلكى وتلقاه سجداً

يلجأ إلى الخيال الذي يمدُّه بصورة تمثيلية افتراضية لها ملامح الواقع ، وإن لم تحدث فيه فعلاً . فهذا خيال كَسْخِي وليس خيالاً خالقاً ، مُبدعاً يطلعنا على غيب النَّفْس والأشياء . ومثل ذلك قوله : « فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا » ، حيث يتصافر الانفعال والعقل والخيال ، أدّى الأوّل سورة الغلوّ لدهشة الشّاعر من قدرة الممدوح ، والعقل أمدّه بالقدرة على الافتراض ، فيما توالى خياله الخاوي تصوير ذلك الافتراض في صورة الخيل الصّاعدة إلى الشّمس .

ثانياً : طبائع المعاني :

أ - التّأليف والتوليد : : وإذا نظرنا في طبائع معانيه ، لوجدنا أن الشّاعر يعمد فيها إلى التّأليف والتوليد ، بحيث يخرج معنى جديد ، يوهم بالابتكار من خلايا المعاني القديمة المنفصلة أو من رَحَم الصّور المطروقة المبتدلة . مثال ذلك قوله :

— وهادٍ إليه الجيش أهدي وما هدى : وقد استنبط المعنى هنا من تأليف فكري الهداية والاهداء ، وربما انساق إلى ذلك بفضيلة اللَّفْظ ، مولدّاً معنى جديداً في غاية الغلوّ ، وهو مَعْنَى الفرح والطرب بمواجهة الأعداء ومقاتلتهم .

— فذا اليوم في الأيام مثلك في الورى ، كما كنت فيهم أوحداً ، كان أوحداً ، وقد ألف الشّاعر بين الممدوح والعيد ليولد من ذلك معنى التفرّد .

ب - التّكثيف والحشد : وربما تولّد الغلوّ من تكثيف المعنى وحشده ، بحيث يثير القارئ بنوع من الغموض الذي يقتضى جهداً لحلّه . مثال ذلك قوله :

— سريت الى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، لقد أدناكَ ركض وأبعدا

فهذا البيت ينطوي على خاصّة التّأليف والتوليد التي قدّمنا ذكرها ، إذ وفق الشّاعر

بين الدنوّ والنّأي . ليولّد معنى الشجاعة ، لكنّه كثّف المعنى وأضمر دلّالته ، بحيث يلتبس علينا ، حيناً . فلا ندرك كيف أن الرّكض ذاته يؤدّي إلى نتيجتين متناقضتين : البعد والقرب . وبعد لأي نفذ إلى المعنى الذي عمّاه بالحشد والتّكثيف .

— عرضت له دون الحياة وطرفه : وهذا المعنى هو في غاية الحشد والتّكثيف إذ أوجز بألفاظ قليلة ما يقتضي شرحه اسهاباً وتفصيلاً . ومؤدّى ذلك أنه جعله يُوقن بموته دون أن يجد عينه سبيلاً للفرار ، والحشد تولّد من جمع فكرتي الموت والهرب دون إيضاح تفصيلي لأمرهما .

— إذا شدّ زندي حسن وأليك فيهم : ومعنى هذا الشطر يلتبس لشدّة حشده وإيجازه ، إذ يتعرّض فيه الشّاعر للحساد ويدعو الممدوح أن يزيل حسدهم عنه . فكيف ، إذا . يشدّ زنده حسن رأيّه فيهم وأحرى أن يضعفه . الا أننا إذ نتقصّى في ذلك . ندرك إن حسن الرّأي ينمّ عن مرحلة جديدة يرجو الشّاعر أن يصير إليها ممدوحه . فهو إذ كان يتوّهمهم أخياراً ، شرفاء . كان يبيّن الرّأي فيهم ، فاذا ادرك غدريهم وحكم عليهم به . يحسن رأيّه بعد سوء ، ممّا يحفز الشّاعر على الفتك بهم دون أن يُغيظ الإمبر .

د — التعليل والتأويل : وهما من الطبائع التي طبع بها شعره عقله القادر على العبث بالمعاني واستخراج أقصى احتمالاتها في سبيل ما ينزع إليه من غلو . مثال ذلك :

—لذلك سمى ابن الدّمستق يومه مماتاً ، وسماه الدّمستق مولداً

فهذا البيت تأدّى من التّعليل والتّأويل . فضلاً عن الحشد والتّكثيف . لقد جزع ابن الدّمستق أشدّ الجزع من أسره واعتراه اليأس والقنوط : فعلى ذلك الشّاعر بمثل الموت الذي لا خلاص منه . كما أن هرب والده ، كان طارئاً عجيباً إذ ان كل من يتصدّى لسيف الدّولة في قتال يُعدّ مائتاً ، وإذ

نجا أول الشاعر ذلك بالولادة الجديدة . فهو يتوَلَّى الأحداث ويؤوِّلها ويُعلِّلها بما يفيد منه في إدراك أقصى غايته المعنى . ونقع على هذه الظاهرة ، أيضاً ، في مثل قوله : « أدناك ركض وأبعدا » ، « ويمسي بما تنوي أعاديهِ أسعدا » .

هـ — التفصيل والمقابلة : وربما تنكَّب الشاعر عن الحشد والتكثيف ونزع إلى الغلو بالتفصيل والمقابلة كقوله :

— هو البحر ، غص فيه إذا كان ساكناً على الدُّرِّ ، واحذره ، إذا كان مُزبدا
— فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمدا

فهو يقابل ، هنا ، بين البحر والممدوح في حلي السكون والازباد للأول ، وحالي الكرم والغضب للثاني . فالمعنى تأدَّى عن المقابلة المزدوجة ، ثم فصل ذلك في البيت اللاحق ، إذ خرج من أحوال التوافق بين البحر والممدوح ، إلى أحوال التباين ، مميزاً الممدوح على البحر في تعمُّده التنكيل بالنَّاس وايدأهم ، عقاباً لهم .

— وتُحجي له المال الصَّوَّارم والقنا ويقتل ما تحيي التَّبسم والجددا

وهذا البيت يقوم على المعارضة والمقابلة ، فمن جهة يجمع ومن جهة أخرى يُنفقُ وَيَبْدُل ، أي ان جوده يعادل بطشه .

— فأصبح يجتاب المسوح . مخافةً وقد كان يجتاب الدَّلَّاص المسردا

— ويمشي به العكَاز في الدَّير، تائباً وما كان يرضى مشي أشعر ، أجردا

والمقابلة بيَّنة في هذين البيتين بين المسوح والدلاص والعكاز والفرد القوي ، ثم تميل إلى التفصيل في قوله :

وما تاب حتى غادر الكرُّ وجهه جريماً ، وخلَّى جفنه النَّقع أرمدا

ونقع على التفصيل أيضاً ، في مثل قوله :

فسار به من لا يسيرُ مشمَّراً وغتَّى به من لا يغني . مغرِّدا

و - التَّعْمِيمُ والاطلاق : وهما أفضل ما يؤثر عن طبائع معانيه ، إذ لا يزال يُزجيهما ويسعى بها في الغلو حتى تعمَّ وتُطلق . مثال ذلك :

- تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له : والتَّعْمِيمُ شخص هنا في نسبة الملوك إلى الأرض ، إذ أحاط بملوك العالم كلهم .

- وكل امرئ في الشرق والغرب يُعِدُّ له : ويقوم التَّعْمِيمُ في لفظي : شرق وغرب .

- كما كنتَ فيهم أوحداً كان أوحداً : وقد تولّد هنا من الواحدانيّة .

- حتى تفضّل العين اختها وحتى يكون اليوم لليوم سيّداً : والتَّعْمِيمُ تولّد من التأكيد على تساميه يوماً بعد يوم ، على نفسه .

- رأيتك محض الحلم في محض قدره : والمحض يعني هنا الانطلاق .

ز - الاستنتاج والاستدراك : وقد يرد المعنى كنتيجة لمقدّمات عرض لها مثال قوله :

-لذلك سمّى ابن الدُّمستق يومه ممناً

-فلو كان ينجي من عليٍّ ترهّب

-ولكن تفوق النَّاس رأياً وحكمة : وقد اتخذ الاستنتاج ، هنا ، شكل الاستدراك .

ح - الافتراض والتوهّم : وقد يبدع المتنبّي معانيه بالافتراض والتوهّم ، مصوراً أموراً لم تقع ولا تقعُ ، ليمتدح المرء بالمستحيل ، كقوله :

- وصول الى المستصعبات بخيله ، فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا ،

ولقد تأدّى معنى التعظيم في هذا البيت من الحادثة التي اقترضاها والتي قد يثب فيها إلى النجوم ليستقي منها الماء لخيله .

ومثل ذلك بقوله :

— فأصبح يجتاب المسوح ، مخافة وقد كان يجتاب الدّلاص المسرّدا
— فلو كان يُنجي من عليّ ترهب ترهب الأملاك مثنى وموحدا
— وكل امرئ في الشرق والغرب بعده يُعيد له ثوباً من الشعر ، أسودا

ط — الفذلكة الفلسفيّة : وقد تسرّبت إلى بعض تعابيره ومعانيه ، دون أن تنبو وتنشر عنها: مثال قوله :

— هنيئاً لك العيد الذي أنت عيده: وقد امتطى في هذا الشطر الفذلكة

الفلسفية المنطوية على روح البديع الشائع ، عصرئذ . فقد جعل المدوح عيد العيد بنوع من التجريد الذهني القصي .

رأيتك محض الحلم في محض قدرة : والحلم والقدرة المحض مستفادان من التعابير والمعادلات الفلسفيّة ، إذ لم يكن الجاهلي والاسلامي والأموي يلمّ بمثلها ولا يفقه لها معنى .

ي — الحكمة والأمثال : وقد تظهر لنا النزعة الفلسفيّة في أسلوبها المنطقي في بعض الحكم التي استهلّ بها قصيدته أو بثّتها لدعم آرائه في متن القصيدة ، كقوله :

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادة سيف الدولة الطعن في العدى

فالشطر الأول يمثل خلاصة ذهنية فكرية مقتبسة من تجارب الشاعر في الحياة ، وقد أعلنها بشكل تعميمي كحقيقة مطلقة لا فرق بينها وبين الحقيقة النّثريّة . ومع أنها صائبة الدّلالة في مضمونها ، فإن الشعر لا يقيّم بقدر ما ينطوي عليه من صواب وضلال ، بل بقدر ما يتلمّس من حقائق انفعاليّة شاخصة شخوصاً ذاتياً ، وهي متحدة بالنّفس ، وقبل أن تنهار إلى أفكار يتناولها العقل ويتنظمها في مبادئ ونظريّات . والحكمة العامّة في سياقها وشكلها التقريري تنبو عن المضمون الشعري

وتتم في حالة ركود النفس والتفاتها إلى معالم الحياة لتُحدِّدها وتُستنتج منها وتصنّفها مما يعفُّ عنه الشّعْر ولا يسيغه . ولقد تحدّرت هذه النّزعة التصنيفيّة الحكّمية إلى المتنبّي من تمرُّسه بالعلوم الفلسفيّة والمنطق وما إليه . فبدا معها وكأنّه حكيم يقيّم الأشياء بعقله بقدر ما يعانيتها في نفسه .

إلا أنّ للمتنبّي قدرة على تحويل كل معنى إلى مادة للمدح . رأينا ذلك فيما تحدّث عنه بصدد العيد والثياب، ونراه هنا من خلال هذه الحكمة العامّة التي يطبّقها على المدح والخاص ليفيد من ذلك الغلوّ في الإشادة به . وهذا المطلع الخطابي الفخم قد يصعق وهلة القارئ ويثيره ، لكنّه لا ينتمي إلى السّويّة الشعريّة انتماء كلياً، إذ عمد فيه إلى التجريد ، أي استخلاص المبادئ العامّة من خلال المظاهر الخاصّة ، وهو شأن من شؤون الفلسفة ، من دون الشّعْر . الشّعْر يعبّر بالرؤيا والصّورة، والنّثر يُعبّر بالحكمة والفكرة .

وقد يقع في هذه الحدود قوله :

إذا أَنْتَ أَكْرَمْتَ الْكَرِيمَ مَلَكْتَهُ وَإِنْ أَنْتَ أَكْرَمْتَ اللَّئِيمَ تَمَرَّدَا
ووضع النّدَى في موضع السيّف ، بالعلوّ مُضِرٌّ كَوَضَعَ السيّف في موضع النّدَى

فالبيت الأول يقرّر حقيقة انسانية عامة وعالها العقل وخلص إليها بالخبرة والتمرُّس في مواجهة الناس ، وهي تصف طباع الناس وتحكم عليها ، فالعنصر الطاغوي عليها هو العنصر العقلي الصرف . ومع أنّها صدرت في منطلقها الأول عن نوع من الإنفعال ، فإن العقل سيطر عليه ودحضه وأخمد جذوة الخيال وأحال المعاناة كلّها إلى أشلاء من الأفكار المتجمّدة الثابتة . وقد يدل هذا البيت على خبرة الشاعر بشؤون النفس وطبائع البشر ، إلا أنّه لم ينظم فيه واقع المعاناة ، بل خلّصتها الذهنيّة الميتة .

أما في البت الثاني ، فإن وطأة الاسلوب الفلسفي تتعاظم ، إذ بات ينعطف فيه إلى المعادلات الفكرية الذهنية الصّرف . جامعاً الحكمة في إهاب الشعر ، مفصّلاً ومقابلاً . أفاالحلم مضرٌّ إذا ما أحلّته محل العنف . كما أنّ العنف مضرٌّ، إذا ما وضعته

موضع الحلم والسلم . والذهنية تضاعفت هنا من المقابلة والمعارضة بين فكرتين .
وقد يدنو الى ذلك ، أيضاً قوله :

وَقِيَدَتْ نَفْسِي فِي ذُرَاكَ مَحَبَّةً وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قِيداً تَقِيْدًا

طبائع الاسلوب :

أولاً : طبائع التجسيد :

أ - الوصف والسرد : لم ينصرف الشاعر خلال هذه المقطوعة انصرافاً خاصاً الى الوصف والسرد ، إذ لم يتمهّل لوصف المعارك ، كما هو شأنه في سائر القصائد . إلا أنه اعترض ببعض الفلذات الوصفية السردية في أبيات غلب عليها التقرير الحسي والخيال الواقعي وفي بعض ما عرض له من أحداث . مثال ذلك :

- تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هلكى وتلقاه سُجَّداً

- فأصبح يجتاب المسوح ، مخافة وقد كان يجتاب الدلاص المسرداً

- ويمسي به العكاز في الدبر، ثائباً وما كان يرضى مشي أشقر أجرداً

- وما تاب حتى غادر الكرَّ وجهه جريحاً ، وخلّى جفنه النقع أرمداً

ب - الكناية : وهي تغلب على شعره ، عندما يميل عن تقرير الأشياء وفهمها الى تصويرها وتمثيلها ، كقوله :

- وعادةُ سيف الدولة الطعن في العدى : وتقع الكناية هنا في « الطعن » تمثيلاً لدأبه على القتال وإيثاره للكفاح والجهاد على الحمل والراحة .

- وهادٍ إليه الجيش أهدي وما هدى : والكناية تشخص هنا في الهداية والاهداء للتدليل على القتال وفرحه واغتنباطه به .

- رأى سيفه في كفه فتشهدا : وقد تكتى رؤية السيف في كفه على الرعب الذي يستولي عليه وبالتشهُد على الحالة التي يخلص إليها والتي تكوّه على الخروج عن مذهبه والاستسلام لارادة المدوح .

- تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له : للتدليل على قوَّة بطشه وهيئته .
- فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا : وقد فسَّره في الشطر السابق بقوله : « وصول إلى المستصعبات بخيله » .
- فوَّلى وأعطاك ابنه وجيوشه : للتدليل على الرَّعب الذي استولى عليه .
- فأصبح يجتاب المسوح : كناية عن الخوف .
- وقد كان يجتاب الدَّلاصَ المسرَّداً : كناية عما كان عليه من اعتداد بنفسه وقوته وتأهبه الدائم للقتال .
- ويعشي به العكاز في الدَّير ، ثاباً : كناية عن الخوف والرَّهبة ، وتأكيداً على قوَّة المدروح .
- وما تابَ حتى غادر النقع وجهه جريحاً : للتدليل عمَّا أصابه من ضنك وضميم .
- أما يتقي من شفرتي ما تقلدا : أي أما يتقي من بطشك ؟
- ووضع الندى في موضع السيف في العلى مُضر كوضع السيف في موضع الندى : وقد قدَّمنا ذكر هذا البيت .
- ضربت بسيف يقطع الهام مغمداً : كناية عن شدَّة الضربة وقوَّة صاحبها .
- إذا قلت شعراً ، أصبح الدَّهر منشداً : للتدليل على شدَّة الطرب والإجادة .
- فسارَ به من لا يسير ... وغنى به من لا يُغني ، مفرداً : وهو تكرار المعنى الشطر السابق .
- وأنعلت أفراسي بنعماك ، عسجداً : كناية عن شدَّة الإثراء .
- والكناية بطبيعة مُنطلقها أدنى إلى السَّويَّة الفنيَّة ، إذ أنها تجعل للخيال حضوراً على العقل وتمثل الانفعال في حدود حسية تدعنا نبصر المشاعر والأفكار بقدر ما نفهمها .
- ج — التشبيه : لم يُسرف الشاعر بالتشابه لضعف نزعة الوصف في هذه القصيدة .

الا أنه ألمّ بشيء منه ، في تمثيله لبعض المعاني . وقد ورد ، حيناً ، في حدوده المباشرة كقوله :

فذا اليوم في الأيام ، مثلك في الورى : وقد استقام على طرفين معنويين ، هما اليوم وشخصية المدوح وعلى وجه التفرد والعظمة .

— وما أنا الا سمهري حملته : وقد تشبه بالرمح في قرينة الطعن والضرب من أجل المدوح .

— أنا الطائر المحكي والآخر الصدى : وقد تشبه بالطير المغرد للتدليل على الإصالة في الشعر وشبه من دونه بالصدى لإفادتهم منه واقتباسهم عنه .

وربما توسل التشبيه النازع قليلاً أو كثيراً مترع الاستطراد في مثل قوله :
هو البحر ، غص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرِّ ، واحذره ، إذا كان مُزبداً
فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمداً
فقد قرن بينه وبين البحر في الكرم والغضب ، ثم استطرد في البيت الثاني الى المفاضلة بينهما .

د- الاستعارة : وقد عرض لها في مواضع ، بدت حسيرة ، نادرة ، إذ طغت من دونها الكناية . وأظهر ما جاء منها قوله :

وتحبي له المال الصَّوارم والقنسا ويقتل ما تحبي التَّسَمُّ والجدا

وقد استعار لتحصيل المال بالغزو معنى الإحياء ولبذله في الكرم معنى القتل . وهذه الاستعارة مشبعة بالأجواء البديعية القائمة على التشخيص والاحياء والمعارضة الطباقية بين الاحياء والقتل . كما أنها تنطوي على اسلوب التكتيف المعنوي الذي يخفي معالم المعنى ويظلمسها ليوهم بالعمق والإبتكار .

ولا زالت الأعياد لبسك ، بَعْدَه تَسَلَّم مخروفاً وتُعْطى مُجَدِّداً

وقد استعار التّبس في العيد للتدليل على السعادة والفرح وجعله يرتدي العيد لباساً للتدليل على دوام الفرح والنجاح .

هـ — الطّباق : قدّمنا ان المتنبي ، في غلوائه ، يعمد الى معارضة التّقيض بنقيضه أو اكتشاف تأويل يؤلّف ويوفّق بينهما . ولقد طغت النّزعة الطّباقية على اسلوب القصيدة ، مشفوعة بالنزعة الذهنية الملازمة للاسلوب البديعي . من ذلك قوله :

— وأن يُكذب الإرجاف عنه بضدّه ويُسمي بما تنوي أعاديه ، أسعدا ،

والطباق ليس لفظيّاً ، اي لا يستقيم في حدود لفظة واحدة ، بل من المعنى بين الارجاف وضدّه وما تنوي أعاديه وأسعدا .

— ضرّه ضرّاً نفسه — أهدي وما هدى — مُستكبر وتشهّد — ساكن ومُزید — يغثر ويتعمّد — تُحيي وتقتل — الصوارم والقنا والتبسّم والجداء — يوم وغد — الممات والمولد — أدنى وأبعد — المسوح والدّلاص — العكاز والأشقر — مثنى وموحد — الشّرق والغرب — مخروق ومجدّد — الحلم والقدرة — الكريم واللّثيم — ملك وتمرّد — النّدى والسّيف — يخفى وبدا — معروض ومسدّد — المحكي والصّدى — أنا والآخر — السّرى والنّعمى .

خلاصة حول الطبائع الفنية : ولقد تضافرت الطبائع الفنية ، جميعاً ، لتُضفي على معانيه الأجواء الملحميّة الحارقة . وان كانت مطبوعة ، جميعاً ، بطابع الصّنع . إنها فلذات ملحميّة مسرحها الذهن المشتعل بالانفعال الحماسي الصّابخ الذي لا يغذّيه ويمدّه خيال الاسطورة .

طبائع العبارة :

أ — اللفظة المفردة : جاءت معظم الفاظ هذه القصيدة شديدة المخارج . عظيمة الإيقاع والوقع . بالرغم من أن صاحبها لم يتعمّد فيها الغريب والمتعاضل والمتأبد . وبعضها تؤدّي حروفه معناه وتجسّده وتوحي به . كقوله : ومستكبر — تشهّد — المستصعبات — الضّرغام — سمهريّ — مشمر — الطائر المحكي .

ب - صيغ الجمع : وقد يعمد فيها إلى بعض صيغ الجمع ليُوحى ، من خلالها ، بالكثرة ، مثال ذلك :

— تَظَلُّ ملوكُ الأرض : وجمع الملوك على تلك الصيغة أفاد التعميم والاطلاق .

— وتُحْيِي له المال الصوارم والقنا : والجمع دلّ هنا على عظم جيشه واحتشاده .

— وضول إلى المستصعبات بخيله : والمستصعبات في صيغة الجمع الواردة بها تدلُّ على شدة اقتحامه ومثابرته .

— فولّى وأعطاك ابنه وجيوشه : والجيوش تدلّ على عظم ما أعدّ الخصم للقتال وتعظم الممدوح في انتصاره على جيوش عديدة ، معاً ، وليس على جيش واحد .

— فأصبح يجتاب المسوح : وصيغة الجمع في « المسوح » دلّت على الرّهبة العظيمة التي عاناها .

— ترهّبت الأملاك : وجمع الأملاك أفاد التعميم والاطلاق .

— ولا زالت الأعياد : وقد أفادت صيغة الجمع في « الأعياد » الغلوّ .

— يدقُّ على الأفكار ما أنت فاعل : والأفكار أفادت التعميم والاطلاق .

— أزل حسد الحساد : للتدليل على كثرة أعدائه .

وما الدهر إلا من رُواة قصائدي : للتدليل على كثرة من يؤثرون شعره ويحفظونه .

— وأنعلت أفراسي بنعماك : وتوسّل الفرس بصيغة الجمع دلّ على عظم ما أغدق عليه .

والمنتبّي لا يزال يعمد إلى تلك الصيغة لإفادة الغلوّ ، كما نرى في هجائه لكافور في مثل قوله : « فليت دونك نبداً ، دونها بيد » « هذي العضاريط الرّعايد » .

ج - صيغ التأكيد : والمنتبّي يتوسّل ، كذلك ، التأكيد اللفظي للغلوّ كمثل قوله :

— لكل امرئ — وربّ مريد — لم يعرف الله ، ساعةً — هو البحر ، هو الجدد — وهذا الذي يأتي الفتي . — سريت ... ثلاثاً — اعطاك ابنه وجيوشه ، جميعاً — ترهّبت الأملاك مثنى وموحداً — وكلّ امرئ .
وقد توسّل في ذلك الفاظ كل وجميع والظرف وضمير الشأن — واسم الإشارة والعدد .

د — الألفاظ المدوئية المعنى : : وقد يختار المتنبي الألفاظ الفخمة المدوئية المعنى بذاتها لعظم دلالتها . مثال ذلك لفظة الدّهر :

— لكل امرئ من دهره ما تعودا — وما الدّهر إلا من رواة قصائدي .
أو البحر : هو البحر غص فيه .
أو الملوك : تظلّ ملوك الأرض خاشعة له — ترهّبت الأملاك مثنى وموحداً .
أو الشمس : فلو كان قرن الشمس ماءً .
أو الله : لم يعرف الله ، ساعةً — وأبصر سيف الله منك مجرداً .
أو الشرق والغرب : وكلّ امرئ في الشرق والغرب ، بعده .

ه — النعوت : وتتخذ النعت دلالة خاصة على الغلوّ إذ يبدأ بها الكلام ، تنوياً وتعظيماً :

— وربّ مريدٍ ضرّة — ومستكبره ، لم يعرف الله — ذكيّ ، تظنّيه طليعة عينه — وصول الى المستصعبات .

و — الاكثار من الحال والتميز وما اليهما : ويعمد إليهما للغلوّ بالمعنى والايحاء به — يأتي الفتي متعمّداً — تفارقه هلكي وتلقاه سجّداً — وأبصر سيف الله ، مجرداً — ويمشي به العكاز في الدّبر ، ثائباً — حتى غادر الكرّ وجهه ، جريحاً — وخلّى جفنه النّقع أرمداً — ترهّبت الأملاك مثنى وموحداً — فسار به من لا يسير مبشّرا وغنى

به من لا يغني ، مغرّداً - ضربت بسيف يقطع الهام ، مغمداً - فزيتن معروضاً
وراع مسدّداً - وأصبح يجتاب المسوح ، مخافةً ؛ وقيدت نفسي في ذراك محبة -
ولكن تفوّق الناس رأياً وحكمة ، كما فقتهم حالاً ونفساً ومحتداً .

ز - الجناس : وهو من مظاهر الصنعة البديعة ، نراه في مثل قوله ومعظمه مجزوء
ورد في سياق اللفظة المكررة :
- ما تعودا وعادة سيف الدولة - ورب يريد ضرّه ضرّ نفسه - وهادٍ اليه
لحيش أهدى وما هدى .

- يعثر بالفتى وهذا الذي يأتي الفتى - سمى ابن الدّمستق وسمّاه الدّمستق -
جميعاً . ولم يعط الجميع .
- يجتاب المسوح ويجتاب الدّلاص - ويمشي به وما كان يرضى مشي - ترهّب .
ترهبت الأملاك .

- هنيئاً لك العيد الذي أنت عيده وعيد لمن سمى وضحتى وعيدا
كما كنت فيهم أوحداً كان أوحداً - وحتى يكون اليوم لليوم - ومن يجعل
الضرغام ، تصيّد الضرغام
رأيتك محض الحلم في محض قدرة - وما قتل الأحرار ... ومن لك بالحرّ -
الكريم والثلثيم
ووضع الندى في موضع السيف بالعلی مضرّ . كوضع السيف في موضع الندى
- لكن تفوق الناس ... كما فقتهم - أزل حسد الحساد ... فانت الذي صيرتهم
لي حسداً .

وما الدهر ... أصبح الدهر مُنشداً - فسار به من لا يسير - وغنى به من لا يغني
وقيدت نفسي ... ومن وجد الاحسان قيداً . تقيدا .
والإسراف بالجناس والطباق يدلّنا الى أي مدى وقع المتنبي تحت وطأة عصره
البديعي . اللاهي بصنعة الألفاظ والحروف في الجناس . ومعاظلة المعاني في الطباق .

ح- سائر الطبائع : منها الاكثار من صيغة اسم الفاعل : مرید - هادٍ -
مُسْتَكْبِر - ساكن - مزید - متعمّد - خاشع - هلكى - سَجْدًا - مجرّد -
المشرّد . نائب - سيد - دائل - فاعل - حسّاد - مغمّد - منشّد - شمّر -
مغرّد - طائر .

وبعض صيغ الشرط والتمني والنداء ولاستفهام ، مما يُطالع القارئ في معظم
الآيات .

مدى تعبيره عن بيئته :

أ- البيئة السياسية : في ذكر القتال بين العرب والروم - في ذكر الجيوش والخيول
والسلاح باسمائه - وفي تشبيهه به ، وذكر الملوك وذكر اعلام القوّاد وبعض
المواقع والحروب .

ب- البيئة الاجتماعية : بعض المؤسسات الرّهانيّة والأديرة للمأثورة فيها وذكر
الأعياد والصّيّد بالباز وأحوال الناس في تعاملهم ، بعضاً ببعض ، كالحسد وما كان
يشيع في البلاط وما إليه .

ج- البيئة العقلية : ظهرت في اسلوب القصيدة وبعض التواشيح الفلسفيّة
واسلوب البديع المنعكس في الشعر عن واقع العقل في العصر وقدرته على التعقيد
والتوليد وما إليهما ، فضلاً عن الحكم العامة .

خلاصة عامة : هذه قصيدة نموذجية لشعر المتنبي في عنجهيّة تجاربه واسلوبه
الخطابي المستمدّ من طبعه الملحمي وواقع عصره . وهي لا تعدو أن تكون مجموعة
من الأساليب والأفكار التي تحتشد وتتألب لتوليد جوٍّ من الغلوّ الصّاعق ، الفاقد
المضمون الانساني لضعف الحقيقة فيه إلّا في بعض المفاهير المعترضة .

نموذج من هجاء المتنبي

هجاء كافور

باعث النظم : كثر حساد المتنبي في بلاط سيف الدولة ، وطفقوا يحاولون ان يوقعوا بينه وبين الامير بحوادث كثيرة لا جدوى من الاطالة بذكرها . ولقد عقد الشاعر عزمه على مغادرة سيف الدولة بإثرها ، وتوجه الى دمشق ، حيث أُلِّمَتْ به الحيرة ، لا يدرك مذهباً . ولا تتقرر له غايه . وفيما هو ، كذلك ، يتميز غيظه ، اذا بكافور الإخشيدي ، يُنفذ اليه رسولا ، يستدعيه ، ويسلف له الوعود المغررة . فشطر وجهه الى مصر ، وهو يأمل أن يحقق فيها حلم الامارة الذي ما برح يراوده . وما أن أقبل على كافور ، حتى أخذ يزور الأقوال التي توافق هواه ، مسرفاً بتعظيمه ، متسخراً بما لا يؤمن به ، فأذل كبرياءه وتبذل ، لكنه لم يحظ بالولاية ، لأن كافوراً ، كان يخلف الوعد ، أو يغرر به من جديد ، دون أن يدعه يهجر مصر . ذلك جميعاً أورى في نفس الشاعر حالة من اليأس نستشفها ، خلال القصيدة . التي نحن بصدددها .

عرض وتحليل : تبدو القصيدة ذات مطلع وجداني ، استهلها الشاعر بحديث عن حالته . عبر اختلاف الأعياد عليه ، حتى توهم انه استحال الى صخرة ، لا تطرب . او تختلج . فالأحبة بعيدون عنه ، تفصله عنهم البيداء ، وهو في مصر . يجمع اموال المواعيد التي يغدقها عليه كافور . ولا يعم ان يتصدى للمدح المباشر ، فيذكر انه نزل بكذابين ، يأسرون الضيف . دون ان يُطعموه ، بل على العكس ، فانهم يأكلون من زاده ، ويوهمون الناس بأنهم يبقونه فيهم حباً بالضيافة ، متظاهرين بالكرم . والواقع ان هؤلاء القوم هم كرام ، الا ان جودهم هو من اللسان . بينما يكون جود الرجال من أيديهم . وهنا ينبري الشاعر له ولأهله بالصور

الكثيرة التشويه والمنكر ، اذ يقول ان الموت ، يكاد لا يقبض نفساً من نفوسهم .
 الا ويتوسل بعود ينتزعها به ، لئلا يتدنس بها ، أو يلحق به شيء من اقدارها .
 ولا يعم الشاعر أن ينثني الى كافور ، من جديد ، فيذكر انه زعيم الآبقين . اي
 الهارين من سيدهم . والعبد مهما ارتقى وارتفع لا يستقيم ، ولا يصلح .
 بل ينبغي ان يساق سوقاً بالعصا . فكيف يمكن للمرء ان يحيا الى زمن ، بلغ من
 الانحطاط ان يتولّى امره العبيد . من دون الأحرار الأفذاذ . فهذا الأسود المثقوبُ
 مشفره ، يستبد بالعبيد العضايرط . وأنّى له بالمكارم ، وهو عريق بالعبودية .
 انحدرت اليه أباً عن جد . وقد طالما أدमित أذنه في يد النخّاس ، اذ بيع واتجر به
 بفلسين حقيرين . اما في النهاية ، فإن الشاعر يفتق له بعدد هو في الواقع ، أشدّ إقذاعاً
 من اللوم نفسه . وذلك أن الفحول البيض يعجزون عن المكارم . فكيف بالعبيد
 الخصيان . الذين دأبوا على ان يَلِغُوا الحياة ولغاً :

عيدٌ بأيةٍ حالٍ عُدْتُ يا عيدُ بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ^١
 أمّا الأحبةُ فالبيداءُ دُونَهُمْ فليَتَ دُونَكَ بيّداً دُونَهَا ييدُ^٢
 لولا العلى لم تَجِبْ بي ما أجوبُ بها وجنأءُ حرفٍ ولا جرداءُ قيودُ^٣
 لم يتركِ الدهرُ من قلبي ولا كبدي شيئاً تُتيمُّهُ عينٌ ولا جيدُ^٤

١ - عيد خبر عن محذوف اي هذا عيد . وقوله بما مضى : أما مضى فمحذوف الهمز . يقول : هذا .
 اليوم الذي فيه عيد . ثم أقبل يخاطب العيد ، فقال : بأية حال عدت علي ؛ أبالحال التي عهدت من
 قبل أم حدث فيك أمر جديد ؟

٢ - البيداء : الفلاة . يتذكر أحبته فيقول : اما الأحبة فبعيدون عني اي لم يعودوا علي كم عدت 'نت
 فليترك ايها العيد بعيد عني اضعاف بدمهم لأنني لا أسر بك وهم غائبون .

٣ - جاب الموضح : قطعه . الضمير من بهاء لوجناء : مقدم عليها . والوجناء : الناقة الشديدة . وهي
 فاعل تجب . والحرف : الضامرة الصلبة . والجرعاء : الفرس القصيرة الشعر . القيود : الضويدة
 العنق . يقول : لولا طلب العلى لم أفارق احبتي ولم تقطع بي ناقة ولا فرس ما أكلفها قصعة من
 الفلوات .

٤ - تيمه : استعبده . الجيد : العنق . يقول : ان الدهر جرد قلبه عن هوى العيون والاحياء ، لم توارد
 عليه من نوائبه ؛ فتفرغ عن الفزل والهوى الى الجد والتشهير .

يا ساقِيَّ أَخْمَرٌ في كُؤُوسِكُما أم في كُؤُوسِكُما هَمٌّ وتسهِدُ^١
أصخرةُ أنا ! ما لي لا تُحرِّكُنِي هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ^٢
إذا أرَدْتُ كُمِيتَ اللَّونِ صافيةً وجدَتُها وحبِيبُ النَّفسِ مَفقُودُ^٣
ماذا لَقِيتُ من الدُّنيا وأعجَبُ بهُ أنِّي بما أنا شاكٍ مِنْهُ مُحسُودُ^٤
أَمِيتُ أروحَ مُثَرٍّ ، خازناً ويَدًا أنا الغنيُّ وأموالي المِواعِيْدُ^٥
إنِّي نزلْتُ بِكَدِّ ابْنِ ضِيفُهمُ عن القِرَى وعن التَّرحالِ محدُودُ^٦
جُودُ الرِّجالِ مِنَ الأيدي وجُودُهمُ مِنَ اللِّسانِ ، فلا كانوا ولا الجُودُ^٧
ما يقيضُ الموتُ نَفْساً مِنْ نَفوسِهِمِ إلّا وفي يَدِهِ مِنْ نَتْنِها عُودُ^٨

١ - التسهيد : الحمل على السهاد وهو السهر . يقول لساقيه : أخمر ما تسقياني أم هم وسهاد يعني ان ما يشربه لا يزيده الا همأ وسهراً لأن قلبه مملوء بالهموم لا موضع فيه للسرور .

٢ - المدام : الخمر . الاغاريد : الاغاني . يتمتع من حاله وأن الخمر والفناء لا يطربانه ولا يؤثران فيه كأنه صخرة صماء .

٣ - كميت : بلفظ التصغير ، الاحمر فيه سواد يوصف به المذكر والمؤنث و اراد خمرأ كيت اللون . يقول : اذا طلبت الخمر وجدتها واذا طلبت الحبيب لم اجده . يعني ان شرب الخمر لا يطيب الا مع الحبيب وحبيبي بعيد عني .

٤ - يشكو شدة ما لقيه من نوازل الدنيا واحوالها ، ثم يقول : واعجب ما لقيته منها اني محسود بما أنا شاك منه ، يعني تقربه من كافور ؟ يريد ان الشعراء يحسدونه عليه وهو علة شكواه .

٥ - أروح : من الراحة . المثري : الكثير المال . يقول : انه قد صار غنياً ولكن خازنه ويده مستريحان من نقل المال وحفظه لأن امواله مواعيد كافور ، وهي لا تحتاج الى ان تقبضها يد او يحفظها خازن .

٦ - محدود : ممنوع . اي لا يقرونه ولا يدعونه يرحل في طلب رزقه .

٧ - يقول : الناس يجودون بالطعام وهؤلاء يجودون بالمواعيد . ثم دعا عليهم فقال لا كانوا ولا كان جودهم .

٨ - يقول : ان ارواحهم منتنة من اللؤم ، فاذا هم الموت بقبضها لم يباشرها بيده تقذراً من نتنها بل يتناولها بعود كما ترفع الحيفة .

أَكْمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ^١ أَوْ خَانَهُ، فَلَهُ فِي مِصْرَ تَمْهِيدُ^١
صَارَ الْخَصِيُّ إِمَامَ الْآبِقِينَ بِهَا ، فَالْحُرُّ مُسْتَعْبَدٌ وَالْعَبْدُ مَعْبُودُ^٢
نَامَتِ نَوَاطِيرُ مِصْرٍ عَنْ ثَعَالِبِهَا فَقَدْ بَشِمْنَ وَمَا تَقَنَّى الْعِنَاقِيدُ^٣
أَلْعَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بِأَخٍ لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودُ^٤
لَا تَشْتَرِي الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ^٥ إِنَّ الْعَبْدَ لَأَنْجَاسٌ مَنَاقِيدُ^٥
مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنِ^٦ يُسِيءُ بِي فِيهِ عَبْدٌ وَهُوَ مُحَمَّدُ^٦
وَلَا تَوَهَّمْتُ أَنَّ النَّاسَ قَدْ فُقِدُوا^٧ وَأَنَّ مِثْلَ أَبِي الْبَيْضَاءِ مَوْجُودُ^٧

١ - اغتاله : اخذه على غفلة . يعرض بقتل الاسود لسيدته واستقلاله بالملك بعده . يقول : أكلأ أهلك عبد السوء سيده ، مهد له أهل مصر الطاعة وملكوه عليهم .

٢ - الآبق : الهارب من سيده . يريد أن كل عبد هرب من سيده امسكه كافتور عنده واحسن اليه لأنه نظيره في الخيانة فهو امام الآبقين .

٣ - بشم : اخذته نخمة وثقل من كثرة الأكل . اراد بنواطير مصر : ساداتها واشرافها ، وبشعالها : العبيد والارذال ، وبالعناقيد : الاموال . يقول : غفل السادات عن العبيد فأكثروا من العبث في اموال الناس حتى اكلوا فوق الشبع . وقوله وما تقننى العناقيد : يريد كثرة ما في ايديهم من اموال مصر وانهم كلما اكلوا شيئاً اخلف لهم غيره فلا يكفون عن النهم .

٤ - يقول : العبد لا يؤاخي الحر ولو كان في اصله حر المولد لأن من ألف الدناءة والخسة تسقط مروءته ولا يثبت له عهد .

٥ - مناكيد : جمع منكود : وهو القليل الخير . يريد سوء اخلاق العبد وانه لا يصلح الا على الضرب والهوان .

٦ - احسبني : احسب نفسي . يقول : ما كنت احسب ان اجلي يمتد الى زمن أتحمّل فيه الاساءة من عبد ، وانا مع ذلك مضطر الى حمده .

٧ - يقول : لم اتوهم ان الناس قد فقدوا فخلت البلاد لمن شاءها ولا ان مثل هذا يوجد في الخلق حتى رأيت على سرير مصر . وكناه بأبي البيضاء هزءاً به .

وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدَ الْمُتَقَوَّبَ مِشْفَرُهُ تُطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِيطُ الرَّعَادِيدُ^١
جَوَّعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيَمْسِكُنِي لَكِي يُقَالُ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ^٢
، مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمُتَخَصِّيَّ مَكْرَمَةً أَقَوْمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيِّدُ^٣
أَمْ أَدْنَاهُ فِي يَدِ النَّخَّاسِ دَامِيَّةٌ أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالْفَلَسِينِ مَرْدُودُ^٤
أَوَّلُ اللَّثَامِ كَوَيْفِيرٌ بِمَعْدِرَةٍ فِي كُلِّ لُؤْمٍ وَبَعْضِ الْعُدْرِ تَفْنِيدُ^٥
وَذَاكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْحِصْيَةِ السُّودُ^٦

نقد وتحليل : لا بدَّ لنا من الحديث عن العلاقة التي تجمع بين هجاء كافور وذكر العيد الذي شهدناه في مطلع القصيدة . وقد يخيَّل البنا ، حيناً ، ان العلاقة واهية ، أو على الأقل ، غامضة . ذلك انه ، ثمة بُعدٌ سحيق بين الحديث عن العيد ، والانفجار بهجاء كافور . إلا أننا إذ نُنعم في هذا البعد ، يتحقق لنا انه بعد خارجي ، وان العلاقة حميمة بين هاتين الظاهرتين اللَّتين توهمان بالتناقض . وذلك ان الشاعر كان يعاني من إقامته في مصر كثيراً من الوحشة والضيق ، الا ان جلبة الحياة التي تصطبغ حوله كانت تشغله عن الشعور بهما . ولعله لم يكن ، بعد ، قد يشس تمام اليأس من تحقيق

١ - المشفر : شفة البعير . يريد انه مشقوق الشفة فشبهه بالبعير الذي يتقرب مشفره للزمام . المضاريط ج عضروط : وهو الذي يخدم بعلامه . الرعادي : الجبناء ، الواحد رعدي . يقول : ولا توهمت ان هذا الاسود الموصوف بما ذكر يستفوي من حوله من صفار النفوس فيبدلون له الطاعة ويخدمونه بارزاقهم خسة منهم ورهباً . ووصفهم بالمضاريط على جهة الذم والتقريع . يريد انهم صاروا بطاعته كذلك والا فلا عجب في طاعتهم له .

٢ - وصفه بالجوع يريد شدة لؤمه وامساكه فلا تسخو نفسه بشيء . يقول : يمسيني عنده ليمتدح بقصدي اياه فيقول الناس انه عظيم القدر يقصده مثلي ليمدحه .

٣ - الصيد ج أصيد : وهو الملك العظيم . يريد انه لا يعرف المكرمه ما هي لأنه عبد اسود لم يرث مكرمه ولا مجداً .

٤ - النخاس : بائع العبيد . يريد انه مملوك قد اشترى بشئ ان زيد عليه قدر فلسين فلم يشتر نخسته .

٥ - كويفير : تصغير كافور . تفنيد : التوم والتقريع . يقول : هو أحق اللثام بأن يمدر على لؤمه لمجزه عن المكارم وهذا المذر على الحقيقة تقريع له وتعير ، ثم صرح بعذره في البيت التالي .

أمنيته . أما في العيد ، فإن الانسان يشعر بالخلاء ، وينهض للتداول معها ، متذكراً أحلامه وأمانيه ، فيشتد شعوره بالفشل ، عندما يواجهها .

فالعيد هياً للشاعر الجوّ الوجداني الذي جعله يلتفت الى نفسه ، متذكراً طموحه ، ومتذكراً ، في الآن ذاته ، أهله وأحبته ، الذين تركهم ورحل عنهم بعيداً . ان الحديث عن العيد يدل على بدء الرحلة التي نزع منها الشاعر الى الهجاء . ففي البدء لم يكن الشاعر يتميزّ غضبه على كافور ، او بالأحرى لم يكن قد تنبّه الى الفجيرة التي تردّى فيها عنده . الا أن خلوته بنفسه تطورت به الى التساؤل عن سبب جفوتها ، حتى انفجر أخيراً بهجاء كافور الذي تقمّص بالنسبة اليه الأسباب التي أدت به الى حالة البؤس . وهكذا ، فإن التجربة في هذه القصيدة تتطور تطوراً داخلياً ، بتأثير الطوارئ والبواعث الخارجية .

واذا كان من الشائع ان شعر المناسبات هو شعر صناعة وزلفى ، فاننا نتحقق ، على العكس ، ان تيار التجربة الداخلي ، يكاد لا يفيض إلا اذا فجّرت حادثة خارجية . فالعيد والوحشة كانا من أهم الأسباب التي أذكت في نفس الشاعر حفيظته على كافور . وينبغي ان ننبه ايضاً ، الى ان الشاعر كان قد لزم فراشه في مصر تحت وطأة الحمى التي كانت تزوره ، دون ان تخلف وعداً . وقد شعر خلال ذلك بقسوة المرض وعبر عنه بقوله :

قليلٌ عائدي ، سقمٌ فـؤادي كثيرٌ حاسدي ، صعبٌ مرامبي

ولعل السبب الأهم ، في ذلك جميعاً ، ان المتنبي في تلك المرحلة كان قد أدرك الكهولة ووقف أمام جدار الزمن ، فتحقق له أن حياته كانت خدعة من الأوهام والأكاذيب ، وان المعاني التي ما برح يلهمج ويلُح بها ليست سوى أحلام فاشلة ، وكلام مزوّر كاذب . وقد تولد في نفسه ، مرحلتئذ ، شعور حاد بنجث طبيعة النفس البشرية ، حتى أنه جعل يشك بمن يصطفية لا لشيء الا لأنه يعلم انه واحد من الأنام . هكذا نرى ان البؤس الذي شعر به المتنبي ، عبر العيد ، كان وليد روااسب نفسية بعيدة ، وركام من الفشل ما برح يلازمه ، منذ ان ادعى النبوة ، واقتيد الى

السجن ، حتى اذا خرج منه لم ير بدءاً من الاكتفاء بأن يكون شاعراً ، يشاهد أعمال البطولة التي كان يحلم بها لتحقيق في سواه ، وليس له من حيلة سوى أن يصف تلك الأعمال ويقول في سيف الدولة ما كان يتمنى ان يغنيّه به الشعراء . إلا ان اقباله على كافور ، وتبذُّله في التودد إليه ، كان يمثل الهاوية التي انهار فيها ، إنها هاوية الذل واليأس . فكيف يمكنه ان يوفق بين تفاخره بعزته وكرامته ، وتصاغره لهذا العبد المثقوب المشفر ؟ وهكذا ، فقد تجمعت في نفسه أحقاده الماضية ، جميعاً ، أحقاده على سيف الدولة ، وعلى الذين وتروه بخطوته في بلاطه ، أحقاده على سائر الأمراء والملوك الذين هم أحق بضرب السيف من وثن ، أحقاده على الحياة الغيبة التي ترفع الدليل وتخفض الأبى ، وأحقاده نفسه على نفسه ؛ تلك جميعاً تسعّرت في أعصابه وقذفت حممها في وجه كافور .

أما الأحبة : وقد نتحقق ذلك من ذكره في البيت الثاني للأحبة الذين يشير بهم الى سيف الدولة . وينبغي ان نتنبه الى ما في هذا البيت من عمق في الدلالة على واقع نفسيته :

أما الأحبة ، فالبيداء دونهم — فليت دونك بيداً دونها بيدُ

لفظة « البيداء » ، تشير الى ما يعانيه من شعور بالاستحالة والندم ، وكأنه طفق يوقن بأن جمال الأيام الماضية لن يعود ، فبينه وبين ذلك الماضي البهي صحراء من اليأس والبؤس والمستحيل .

واذا كان بين الشاعر وبين أحبائه ، صحراء من البعد والجفاء ، فانه يتمنى أن يكون بينه وبين العيد ، بيداً تتولد منها بيد . والواقع ان الشاعر لا ينقم على العيد ، بل يشير به الى مكان حلوله ، أو بالأحرى الى الشخص الذي كان يجاوره فيه . العيد هنا يشير الى كافور . ولتمثل شدة نعمة الشاعر عليه وقد بدت من خلال صيغة الألفاظ . فهو يتمنى ان يفصله عنه بيد دونها بيد . وقد عمد الشاعر الى اللَّفْظ في صيغة الجمع ، ولم يكتف بذلك بل كرّره مضاعفاً معنى الازدراء . ولئن كانت لفظة البيداء في الشطر الأول تمثل الندم ، فان البيد التي تكرّرت في

الشرط الثاني تدل على اللعنة والسباب والحقد الأسود . فالمتنبى كان يعبر عن نفسه بأسلوب قاتم ، ومن خلال الصيغ اللفظية ، فكأن اللفظة متوترة كنفسه . يبدو ذلك في الأبيات التالية أيضاً ، وبخاصة في قوله :

أصخرة أنا ، مالي لا تحركني هذي المدام ، ولا هذي الأغاريسد

وآية هذا البيت في همزة الاستفهام التعجبية التي استهل بها ، والتي تدل على ما في نفسه من لبس وتعمد وحيرة . والحمرة التي يعلها لم تعد حمرة زهو وعريضة ، بقدر ما هي حمرة تخدّر وهرب . الا أن يؤس الشاعر اشتد ، حتى ان الحمرة لم تعد تخدّره ، كما أن أغاني الطرب لم تنفذ اليه وتستخفه ، ولقد تكرر الاستفهام في البيت ليضعف من شدة التساؤل التي ما برح الشاعر يوحى بها ، منذ بداية القصيدة .

ومهما يكن من امر ، فان هذين البيتين يدلان على انهيار في نفسية الشاعر ، وتصارع تحت وطأة القشل بين الأمل الذي كان يُلِمُّ به في قدومه الى مصر ، والواقع الذي ما برح يتردّى به فيها . فهو أسير ، والأيام تمرُّ دونه ، بلا جدوى . وقد بدا ذلك في قوله « أم لأمر فيك تحديد » فكأن الشاعر كان يحيا أبداً ، في حيرة الترقب ، يستطلع الأيام جديداً ، ينتزع من هاوية يؤسه .

التصدي لهجاء كافور : بعد أن يعرض لمشكلته بنفسه ، يتصدّى لهجاء كافور مباشرة ، وقد تقمّصت في ملامحه البشعة صورة المأساة التي كان يعانها . ولعل أهم ما يلومه به أنه يعبّده بالخطوة والعطاء دون أن يفي بوعدده :

أصبحت أروح مثرٍ خازناً ويـدأ أنا الغني وأموالي المواعيدُ

فالشاعر أصبح كثير الغنى ، إذ جمع أموال المواعيد التي أغدقها عليه كافور ، الا أن يديه ما برحتا خاويتين وخزائنه ما برحت فارغة . وهذا البيت يكشف لنا حقيقة نفسية المتنبى . فهو لا يثور على كافور لأنه يرمز الى الظلم والدناءة والغباء ، بل يثور لوتر شخصي ، يثور حباً بالمال . ونفسيته ، بذلك ، ليست أقل

دناءة من كافور . لقد كانا يتخاصمان في سبيل المال ، كلاهما يتشبث به . فالمتنبى كان يحمل في نفسه حلم الكبرياء والطموح ، ولكنه ، في واقعه ، يظهر لنا ، أحياناً كثيرة ، في ذل من يستعطي ويقبل الأذيال . تلك كانت الإزدواجية في نفسيته ، يمثل في شعره ملحمة البطولة ، وفي واقعه مهزلة الاستجداء ، حتى تولد الشعر في نفسه من ذلك التنازع الحي ، القائم ، بين الطموح والعلو ، والذل والهوان . ولعلنا اذا انعمنا ، أيضاً ، يتحقق لنا ان المتنبى لم يكن ينقم في هذه القصيدة ، لأن كافوراً لم يغدق عليه ، بل أن نقمته كانت تتعدى كافوراً ، أو ترمز به الى ما هو أعم وأشمل ، الى الحياة . فالشاعر يحقد على الدنيا كما يحقد على كافور ، لأنها ليست أقل بخلا عليه منه :

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبُ — أني بما أنا شاكٍ منه محسود

لقد انطلق الشاعر من كافور الى الدنيا ، متسائلاً عما لقي منها . فالشغل الذي شعر به في مصر أذكى في نفسه حسرة أيامه الماضية ، فبدا له أنه ما انفك طيلة حياته يلاحق سراب الأمانى المُخادعة ، يحسده الناس ، ويتواطئون عليه ، بينا هو يعيش في جحيم من نفسه . والواقع ان المتنبى عندما وفد الى مصر لم يكن يعوزه المال ، اذ ان سيف الدولة كان قد أغدق عليه منه ، حتى انه « انعل خيله عسجداً » . ذلك يدلنا على ان الشاعر ، خلال هجائه لكافور بالبخل لم يكن يعني ما يقوله من الناحية المادية ، بقدر ما يشير بذلك الى الناحية المعنوية . والمواعيد لم تكن مواعيد مال ، بقدر ما كانت مواعيد معنوية ، أشار اليها المتنبى بقوله :

وغير عجيب أن يزورك ، راجلٌ — فيرجع ملكاً للعراقين واليها

فالشاعر كان يريد أن يحقق ذاته عند كافور ، أكثر مما كان يريد ان يحظى بمال . والواقع ان كافور أوسع به المال ، لكنه كان يخشى من طموحه اذا ما حقق له حلمه بالولاية . وكان يتبرر بقوله : « يا قوم من يدعي النبوة بعد محمد ، الا يدعي الملك مع كافور » . من ذلك ، جميعاً يتبين لنا ان اتهام كافور بالبخل

كان صورة فنية ، بلاغية ، لم تعبّر عن واقعه بقدر ما يعبر قوله : « ماذا لقبت من الدنيا » . فهذه الصيحة ترمز الى ما كان يعانيه من إحساس عميق بالفشل والتفاهة ، اذ وجد نفسه دون أمل ، لا « أهل أو وطن له » . والنقمة التي يتسعر بها على كافور ، كانت انحرافاً نفسياً ، عاناه الشاعر دون أن يدرك أعماق ذلك الشعور ، والجذور الخفية التي تنمو وتتشبّث في نفسه ، منذ ان فجعه الواقع بأحلامه ، إثر ادعائه النبوة .

الهجاء المباشر : تلك كانت المقدّمة الوجدانية التي انطلق منها الى الهجاء المباشر الذي استهلّه بقوله :

إني نزلت بكذّابين ضيفُهم عن القرى وعن الترحال محدودُ

فالشاعر يهجو كافوراً وقومه بالكذب. وهذا المعنى يبدو يسيراً بالنسبة الى المعاني التي كان يألفها الشعر ، عصرئذ ، خاصة شعر ابن الرومي الذي لم يكن يدع رذيلة من الرذائل الموبقة ، إلا وينسبها الى المهجو . الا ان هذا المعنى ليس سوى مقدمة للهجاء الساخر المتميز ، الذي سيطالعا في الأبيات اللاحقة . وهذه اللفظة ، بالرغم من ذلك ، تعبّر عن الغلو بطبيعة صيغتها الصرفية ، خاصة في الحرف المضاعف الأصم . والمنبهي لا ينفك يتوسّل بهذه الألفاظ الشديدة ، التي تجسد المعنى بصيغتها ، فضلاً عن معناها . فقد شهدنا ذلك في لفظة « بيد » ، وفي لفظة « مواعيد » ، والآن نشهدا في لفظة « كذابين » . الا ان الشطر الثاني يشتمل على اسلوب في الهجاء ، يخالف الاسلوب الذي ظهر لنا في الشطر الأول . فالشاعر ينزع من النقمة المباشرة ، الى الهجاء المتبطن بكثير من السخرية . فهو يقول انهم لا يقرون الضيف ، كما انهم لا يدعونه ينفذ في سبيله . والآية في هذا البيت انه ينيط بهم البخل ، وفي الآن ذاته . اللّؤم ، في حرصهم على التظاهر بالكرم . وهكذا ، فان الشطر الثاني كان تكراراً للشطر الأول ولكن باسلوب آخر ، أكثر تعقيداً ، وأشدّ اقذاعاً . وهذا الاسلوب شائع في شعره ، جميعاً ، أكان هجاء ، أم مدحاً ، أم رثاء . حيث يغلب ان يكون المعنى اللاحق ، تفصيلاً وتوضيحاً للمعنى السابق ، وأحياناً تكراراً رتيباً له . ومهما يكن ، فان ثورته على الاخشيدين

توهمنا بأنه رجل يثور للصدق على الكذب ، فكان هؤلاء في أشنع صورة للكذب ، وهو في أعز وجه ، لأنه يتميز على الكذابين . إلا أن الحقيقة سرعان ما تظهر وراء هذا القناع الزائف . فالمتنبي لا يثور على الأخشيدين لأنهم كذابون ، بل لأنهم كذبوا عليه . ولو أنهم ألقوه ما يريد لكان تجاوز عن كذبهم ، ومدحهم بالصدق ، كما هو شائع في مدائحه .

ويستمر الشاعر في البيت اللاحق بمسخهم وتشويههم اذ يقول :

ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ، الا وفي يده من ننتها عودُ

فالموت يقبض عوداً لينتزع به أرواحهم لشدة قرفه وتقززه منهم . والآية في هذه الصورة ، ان الموت يمثل النتن والتعفن ، أو بالاحرى انه جيفة النتن . وهو ، بالرغم من ذلك ، لا يطبق الاقتراب من نفوسهم ، فكأنها أشد قدارة وتنشأ من النتن نفسه . لا شك ان الشاعر بلغ في ذلك غاية الاسراف والمستحيل ، الا انه لا ينبغي لنا ان نتولى هذه الصورة بالمنطق ، بل بالاستيحاء . فهي لا تدل على قرف الموت منهم بقدر ما تدل على شدة كره الشاعر لهم . ان الكراهية هي التي فتقت للشاعر بهذه الصورة المقذعة . وهذا يدلنا على ان الشعور والخيال كانا متوحدين في نفس الشاعر . الأول فاض بالوتر والحقد ، والثاني أبدع الصورة المشوّهة الماسخة . هذه الصورة متولدة عن عصب اسود وخيال كره .

التخصيص بعد التعميم : في الأبيات السابقة كان الشاعر يتحدث عن الأخشيدين ، عامة ، او بالاحرى كان يشير الى كافور ، من بينهم ، دون ان يعينه . أما الآن فقد شَطَرَ اليه بالذات ، ممهداً بسيرته :

أكلما اغتالَ عبدُ السوء سيِّدَه أم خائنه فله ، في مضر تمهيدُ

صار الحَصِيُّ إمامَ الآبقين بها فالحرُّ مستعبدٌ والعبدُ معبودُ

في البيت الأول يذكر كافوراً بماضيه ، فهو عبد اغتال سيِّده وغدَر به

ليتولى الحكم من دونه . أما في البيت الثاني ، فانه يستعوض عن اسمه بمظنة الخصي ، كما كان قد استعاض عنه بلفظة عبد السوء في البيت الأول . وهذه اللفظة تطعن في احشاء كافور طعناً . ذلك انه يتهمه فيها برجولته ويعيّرهُ باعظم صفة تعتزُّ الانسان . ولعلّ أذى هذه الطعنة يشتد عندما نتمثل هذا الخصيّ النّـن يستبدُّ بالأحرار الأشداء الصلب . وهذه الألفاظ التي تؤذي بلفظها تردّد ، غالباً ، في شعره . فقد ألمّ بلفظة « عبد » ثلاث مرات خلال الأبيات السابقة ، كما انه سيلمّ بها مراراً كثيرة في الأبيات اللاحقة . وهناك لفظة « الخصي » التي أشرنا اليها ولفظة الحرّ التي تذكره بجرحه ، بالإضافة الى لفظة الآبقين ، وهي تصف كافوراً بذاته ، لأنها تشير الى العبد الذي هرب من سيده . هذه الألفاظ تساور الشاعر كالأفعى ، لأنها تواجهه بواقع يود ان يتحرّر منه ويخفيه .

الوحدة النفسية واختلاف المعاني : ويجدر بنا الالتفات الى هجاء المتنبي لكافور بأصله الوضعي ، وهو ما برح يفخر بأن قيمته ليست في أجداده بل بنفسه ١ ، وما برح يدعي بانه ليس بقانع من كل فخر بان يعزى الى « جد همام » . فكيف نوفق بين هذين الرأيين المتناقضين ؟؟ الواقع ان الشاعر يعبر عن الواقع الذي يعاينه تحت وطأة التجربة التي تستبد به ، لهذا نراه يلم في قصيدة لاحقة بمعنى يخالف المعنى الذي كان قد ألمّ به في قصيد سابقة . لقد قال ابو العلاء في بيت من إحدى قصائده :

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ لآتٍ بها لم تستطعه الأوائلُ

فهو هنا يتوهم انه اعظم الناس ، جميعاً . ولا نعم ان نراه في قصيدة لاحقة يتمثل لنا بصورة تناقض الصورة التي كان قد ظهر بها تمام التناقض ، اذ يقول :

لو كانَ كلُّ بني حواءَ يشبهُني فبش من وكَدَت للناس حواءُ

١ - ما بقومي يثرت ، بل شرفوا بي وبفمي فخرت لا بـمـنـوـدي
او قوله :

ولست بقانع من كع فضل بأن أعزى الى جد همام

وقد كان الشاعر في البيتين ، جميعاً معبراً عن واقع نفسه ، بالرغم من التناقض الظاهر . ذلك ان الشعر هو تعبير عن يقين اللحظة النفسية وليس عن اليقين المطلق الذي ينتظم من خلال مبدأ عام . وهكذا ، فان الشاعر نظر الى عزة الاصل نظرتين ، مختلفتين ، لانه عبر عنهما من خلال لحظتين نفسييتين مختلفتين .

إن الشعر، كما ذكرنا مراراً ، لا يعبر عن الحقائق العلمية المطلقة، وإنما يعبر عن حقيقة فنية، عن لحظة نفسية يؤمن بها ، ثم انه قد يتنكر لها في لحظات أخرى تحت وطأة حالة نفسية مختلفة . ولعله لا يخلد إلا بما يعبر عنه من هذه الحقائق الهاربة ، التي تمدُّ لحظاتها في واقع النفس . وهذا ما نفهمه إذ نقول إن الشعر تعبير عن واقع النفس بصدق ويقين .

وهكذا نفهم ان المتنبي كان شاعراً في هجائه لكافور باصله وكان شاعر ايضاً عندما تنكر للاصل في قيمة الانسان لأنه كان يعبر عن حالتين نفسييتين صادقتين وإن كانتا متناقضتين .

فلذة بديعية: وجرياً على اسلوبه الشائع في استنفاد المعنى على دفعات او بالأحرى على مراحل ، خلال أبيات عديدة ، نراه يتابع حديثه عن عبودية كافور وكأنه أعيته العبارة الرشيقة أو أعياه الابتكار في هذا المعنى . فامتطى اليه البديع وهو آفة الشعر عصرئذ :

العبدُ ليس حرّاً صالحاً بآخرٍ ولو أنه في ثياب الحرِّ مـولودُ
لا تشترِ العبد إلا والعصى معه إن العبدَ لا نجاسٌ مناكيدُ

ان قوله العبد ليس صالح لمواخاة الحر يعني ان التطبّع في الانسان لا يغلب الطبع . فان المرء عندما يُولد فقد معه الى هذا العالم أهبة تجعله ذا خلقٍ حميدة أو ذا خلقٍ سيئة . ومهما حاول ان يصلح من أمره ، فانه يتظاهر بذلك ، ولكن عندما تشتد عليه أزمة الأشياء ، فإن طبيعته القديمة ، تعود فتتفجر وتعلن عن ذاتها . والألفاظ التي نشهدها في هذا البيت من مثل « العبد » « الحر » « والصلاح »

« والاخوة » تكثر في القصيدة التي نحن بصدددها ، لأن الشاعر يعرف كيف يعبر
بألفاظ توافق مقتضى هجائه وإقذاعه .

سوقه بالعصا : وبعد ان يعلن هذه الحكمة البديعية ، ينفذ الى حكمة أعم وأكثر
تأثيراً من الحكمة السابقة ، عندما يحذر الناس من شراء العبد دون عصا يساقُ بها .
فهو يريد ان يقول ان العبد لا يستحق العرش إنما العصا . وهذا البيت يبدو تقريرياً ،
لا مبالغياً ، يظهر الشاعر فيه كأنه عالم يقابل بين الظواهر ويستنتج منها حكماً عاماً .
لقد شاهد كثيراً من العبيد الذين بدا لؤمهم ونجاستهم ، فخلص من ذلك الى ان العبد
ينبغي ان يعامل وفقاً لطبيعة نفسه ، فيساق بالعصا . الا أنه وراء هذه اللامبالاة
الظاهرة ينظوي الشاعر على كثير من اللؤم المشوب بالسخرية الحادة . وكأنه يريد ان
يقول ان هذا الخصي الذي يتربع على عرش السلطة ، أحق ان يساق كالبعير بالعصا .
وهذه الصورة ، صورة من يساق بالعصا ، ليست الا صورة حيوان كالجمل او
البقرة او الحمار . لقد جعل كافوراً حماراً بأسلوب غير مباشر ، هو اسلوب التورية .
وهذا ما يختلف به عن ابن الرومي الذي يتوسل الشئمة السافرة التي تتفق مع تشاؤمه
وعصبيته كقوله :

إن للحظَّ كيمياً إذا ما مسَّ كلباً أحاله إنساناً^١

ويلفتنا ايضاً في ذينك البيتين لفظنا « أنجاس » و « مناكيد » وقد وردتا متلاحقتين ،
متكاملتين في شدة الدلالة ، وخاصة بفضيلة وزن مفاعيل الذي يدل على المبالغة في
طبيعة صياغته الصرفية .

ولا يكاد يتصور المتنبي وهو شديد الفخر والتشوق بنفسه ، ان عبداً بهينه . فانه
يفضّل الموت على ذلك .

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمنٍ يسىء بي فيه عبدٌ وهو محمودُ

١ - نرى في ابيات أخرى ان المتنبي توسل بالفاظ ذات هجاء سافر كقوله :

أرانب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام

مأساة القيم : هذا البيت يُطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبي ، وهي مأساة القيم التي انهارت وتناقضت وتبدلت ، حتى أصبح كافور ، وهو أخطأ الناس ، ملكاً يستبد بالمتنبي . وهو اعظمهم وأشرفهم . انها مشكلة الاغتصاب للقيم ، مشكلة تقدير الانسان بانسانيته . وهي تدل على ان العصر عصر تدهور وانحطاط ، كما يقول في بيت آخر :

انا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

أو كقول ابن الرومي في هذا المعنى :

وأناس تغلبوا في زمان أنا فيه وفيهم ذو اغتراب

هذا ما نشهده جميعاً في قوله :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء بي فيه عبد وهو محمود
ولا توهمت أن الناس قد فقدوا وإن مثل أبي البيضاء موجود
وأن ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعايد

وكما تهزأ المتنبي على كافور عندما تحدث عن آبائه البيض وأجداده الصيد ، وكما تهزأ على الذين يعبدونه ، نراه الآن يلذعه بدعوته إياه «أبا البيضاء» ؛ والهجاء هنا في تناقض واقع سواده مع ما ينعته به من نعوت ، ظاهرة الكذب . ولكنه سرعان ما يأتيه بالنعوت الصحيح ، اذ يذكر عبوديته وينعته بالسواد ثم يظهر انه عبد عريق العبودية ذو مشفر مثقوب . وكما تراءى لنا قبل ، انه جعل كافوراً حماراً نراه الآن يستعيد هذا المعنى ، لأن لفظة المشفر ليست للانسان ، بل للبعير .

العضاريط : ولا يقف المتنبي في هجائه عند كافور بل يتعداه الى من ينقادون له ويعبدونه ، فيقول ان فرائصهم ترتعد ارتعاداً لجنهم ، وانهم يصطكون من الرعب ، دون ان يكون لكافور هية حقيقية . وقد جعل هؤلاء الذين ينقادون له عضاريط وهو جمع عضروط أي الرجل الذي يشتغل بطعامه . وهذان النعتان يمثلان أحقر

ما يمكن أن ينعت به انسان ، عصرئذ . فان الرجل الذي يعمل ليأكل هو رمز للشخص الذي انهارت نفسيته وطموحه ، وزالت شهامته ، فلم يعد يهتم شرف العيش بل لقمته أكانت ذليلة أم شريفة . هذا الشخص خاصة بالنسبة الى المتنبي لا قيمة له اطلاقاً ، لأنه يعتقد ان قيمة الانسان في طموحه وشرفه وكبر نفسه :

غير ان الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يلاقي الهوانا

أو لم يقل عنبرة أيضاً :

إني أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكـل

توتر القيم : فالمشكلة كما تبدو من خلال هذا البيت والقصيدة جميعاً ، هي مشكلة كافورية . أما جوهرها فهي تلك المأساة التي تختلف مظاهرها عصرراً بعد عصر ، ولكنها تلبث حية دائماً ، تلك مشكلة الذل الذي يستبد بالشرف ، الشخص الذي لا فضائل له ، وقد قدر له ان يستبد بذى الفضائل ، ان يكون خصباً وأن يستبد بمن تعزتهم رجولتهم . ولقد المح المتنبي الى ذلك في بيت آخر اذ قال :

ومن سَخَفِ الدنيا على المرء أن يرى علبوا له ، ما من صداقته بُدُّ

والعدو ، هنا ، يدل على النقيض ، أي ان تكون كريماً وتضطر ان تنحني الى البخيل ، وان تكون شجاعاً وتضطر ان تسير الرعديد . واذا أردنا ان نتمق في جوهر هذا الأمر ، نبصر فيه وجوهاً أخرى لهذه المشكلة الكافورية ، نبصر فيه مأساة أثينا عندما استبد بها كوافير روما ، ومأساة التتر والزنج والمماليك والبربر والمغول ، عندما استبدوا بمدن الحضارة الانسانية ، تلك مأساة القوة التي تسيطر على الحق والشرف الضعيفين . وهكذا تصبح مأساة المتنبي بكافور ، مأساة التاريخ بنفسه . وقد كان المتنبي يدرك ذلك اذ أدرك ان قضيته مع أبناء عصره ، ليست مع كافور واحد وانما مع جماعة من اتباعه ، مع جماعة اليهود ازاء المسيح . وهذا ما نفهمه عندما نقول ان الشعر الخالد هو تعبير عن توتر القيم في النفس .

ان صراع المتنبي مع ما في نفسه من مثل الكبرياء والطموح والأفقة . ومع ما في واقع كافور من خزي ونذالة . ولّد الحالة الشعرية التي خلدها في هذه القصيدة .
وأشد ما تشخص مأساة المتنبي . عندما يذكر اسوداد كافور الحصي وآباءه العبيد وأذنه التي أدمتها يدُ النخاس خلال اشتراؤه وبيعه في سوق الرق :

من علّم الأسود المخصي مكسّمةً أقومهُ البيضُ . أم آباؤه الصيد
أم أذنه في يد النخّاس داميّةً أم قدره وهو بالفلسين مردود
أولى اللّثام كويّفير بمعدّنةٍ في كل لؤمٍ وبعض العذر تفنيد
وذاك ان الفحول البيض عاجزةً عن الجميل . فكيف الحصية السود؟

هذه الأبيات الأخيرة تشتمل على ملامح المأساة . جميعاً . اذ نرى فيها لفظة «الأسود» تجتمع مع لفظة «الحصي» ثم تلحق بها لفظة «النخّاس» «والآباء الصيد» وخاصة لفظة «الفحل» التي تصفع كافوراً صفعاً برجولته . وقد قدّفها المتنبي في هذه الصورة المتوالية حتى استنفذ جميع ما في نفسه من احتقار لذلك الرجل الذي تمثّل للمتنبي فيه مسخّ إنسانيّ . انه الانسان عندما يشتد ساعدها وتتحطّ نفسه ورجولته وأخلاقه .

حكم عام : عرفنا ان المتنبي كثير الصخب في فخره وفي رثائه وفي مدائحه . وقد ارتسمت له في الناس صورة فارس رفيع الرأس . شموخ الأنف . لا تظهر المأساة الانسانية ولا الوجع الانساني على ملامحه . فان صح ان مدائحه تتصف بعنجهية عطلت في شعره الصديق والوتر الانساني والرعدة الحميمة . فان المتنبي ، في احيان اخرى ، يجد نفسه التي أضاعها في صناعة المدح والرثاء . فهو اذ يلتفت الى واقعه وأحلامه الكبيرة . يتذكر أولئك القوم اللثام وعمره الذي يهبه إياه الصغار النفوس . عندئذ يتذكر مأساته بنفسه وغرته في هذه الحياة فيفيض حقداً وشتائم تحوّلها كيمياء عصبه الخلاق الى فن انساني جميل . وهكذا . رأينا ان القصيدة التي قدّف بها حمّ نفسه . تختلف من حيث صدقها وابتعادها عن المماضيات المعنوية . عن سائر قصائده .

وبعد ، فان كافوراً هذا ، لم يكن الا ذات المتنبي الثانية ، وسورة الرذيلة والانحطاط التي شدّت به من أوج عظمته عند سيف الدولة الى قعر الذل عند كافور . وأيّاً ما كانت الحال فان المتنبي عرف في هذه القصيدة ان يسوي شعراً هو تعبير عن واقع نفس وليس تأليفاً لمعانٍ يعرفها في ذهنه .

الطبائع الفنية :

١ - اللفظة المفردة والمركبة : قد لا تنطوي اللفظة المفردة على قيمة بذاتها ، إذ لا شأن فنياً لها . ومع ذلك ، فإنها تختص ببعض الطبائع في سياقها المأثور ، العام ، تنمُّ عن وجه من وجوه العمل الفني الخاص بالشاعر . وقد تكثر الألفاظ العسيرة ، المتجهمة في شعر الوصف البدائي ، فيما تغلب الألفاظ الدهنية القرية المتناول على الشعر ذي النزعة الفكرية أو النفسية .

وقد تميّزت اللفظة المفردة في هذه القصيدة بما يلي :

- المعنى المباشر : أي أنّها لا تُحمل على غير معناها ولا يشتقُّ لها الشاعر قدرة إيحائية بذاتها . تقع على ذلك في مثل قوله :

« مضى - أمر - تجديد - الأحبة - العلى - قلبي - كبدي - خمر - كأس - مدام - أغاريد - ... » فهذه الألفاظ وسواها اقتصرت على مدلولها ، وهي أشبه بالحجارة التي لا تتخذ شكلاً إلاّ بعد أن تُبنى في بنائها . إلا ان تكراره للألفاظ التالية جعل للفظ المفردة بعض القيمة بذاتها : « خصي - عبد - حرّ - آبقون . »

- المعنى الإيحائي : وإذا نظرنا إلى اللفظة المفردة عندما تلج في الجملة ، أي عندما تُركّب مع سواها ، نجد أنّها تكتسب معنى إيحائياً ، بالإضافة إلى معناها الأصلي . من مثل قوله :

« عيد بأية حال عدت يا عيدُ » لبدا لنا أنّه تصرّف بلفظة « عيد » تصرّفاً

إنفعالياً ، ذاتياً ، إذ استهلَّ بها في مطلع البيت للتدليل على وقعه الخاص بنفسه وارتباطه به ارتباط وحشة وحسرة وندم . وتقديم هذه اللَّفظة كان تعبيراً عن اللَّحظة النَّفسية أو الباعث الأول المباشر لتجربته . وبذلك خرجت تلك اللَّفظة النَّثرية عن ركودها ودلالاتها الشائعة واتخذت معنى الأزيمة النَّفسية وبعدها . وإن تكرارها ليقيّد ، كذلك ، الالحاف والتوتُّر والتلهُّج بالهمَّ الطَّاغي على أفق النَّفس .

أو إلى قوله :

أما الأُحبة ، فالبيداء دونكم فليت دونك بيداً دونها بيدُ

فإن لفظة بیداء أو بيدُ حُمِلت من خلال أدائها في هذا البيت على معنى هو أنأى من معناها المباشر ، إنه معنى الفراق والنأي واستحالة اللقاء أو عسره ، فيما اشتملت لفظة بيد على معنى النَّقمة واللَّعنة والشَّيْمة .

ومعظم الألفاظ في القصيدة تبدو متحرّكة ، منفصلة بانفعال الشَّاعر ، تكتسب من انخراطها في سلك النَّظم بعداً جديداً يضاف إلى معناها من الظلال النَّفسية التي تواكبها ، كما سنبيِّن ذلك في حديثنا عن وسائل التجسيد ، وكما نرى في احصائنا للأساليب البيانية التي أَلَمَّ بها تعبيراً عن انفعالاته .

٢ — سائر أساليب التعبير :

الاستفهام : تخلَّل الاستفهام في ادواته المتعدِّدة معظم أقسام القصيدة بالزام من طبيعة التجربة المعبرة عن السُّخط والنَّقمة والحيرة والتساؤل . وقد يتبيَّن أن الاستفهام هو الوسيلة الأكثر توارداً ، يسوقه وفقاً للاحوال والموجات النَّفسية التي تعزّيه . مثال ذلك في قوله :

— عيد بأية حال عدت يا عيد : وقد جاء الاستفهام بلفظة « آية » ، دالاً على اللبس والحيرة وافتقار الأمل ، وربَّما السُّخط والثَّورة .

— بما مضى أم لأمر فيك تجديد : واداة الاستفهام ، هنا ، «أم» ، وهي تدلُّ على التفصيل والترجيح ، فضلاً عن الحيرة والتوقع . والقوَّة الإيحائيَّة ، في البيت ، جميعاً ، تأدَّت من صيغته الاستفهاميَّة إذ أخرجت معناه عن التقرير والرتابة وبثَّت فيه حركة إيحائيَّة ، هي تجسيد لانفعالات الشَّاعر المشيعة بروح الثورة والنقمة والوتر .

— يا ساقبييٍّ أحمَر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيْد : والاستفهام في هذا البيت مكرَّر ، مضاعف بأداتين هما الهمزة وأم . الأولى أفادت السؤال والتعجُّب والتفصيل والترجيح ، محوِّلة المعنى عن ذاته إلى نقيضه ، أي معنى السُّرور الملازم للخمرة إلى معنى الهمِّ الَّذي يضاعف من الحيرة والعذاب . فخمرة العيد استحالت إلى خمرة بؤس ، عبر حالة من الدَّهشة والثَّورة .

— أصخرة أنا ؟ ما لي لا تحركني ؟ ... وفي هذا الشَّطر تقدَّم المسند أي الصخرة ، على المسند اليه ، وسبق بهمزة استفهام تنطوي على معنى التعجُّب والنقمة ، ثم تضاعف ذلك بلفظة : « ما لي » إذ أفادت الدَّلالة على الشكِّ بالذات وتبدُّل الحال .

— ماذا لقيت من الدُّنيا ؟ ووقع هذه الجملة يوغل في النَّفس من ذاتها ومما سبقها من صيغ التعجُّب والدَّهشة ، كما أنه يمثِّل نموَّ التجربة وتضاعدها من الغرض الدَّاعي الخاص إلى الغرض المصيري العام .

— أكلما اغتال عبد السُّوء سيده أو خانه : والتساؤل يفيد ، هنا ، السَّخط والزَّراية والثَّورة ويضفي على المعنى التوتر ويجعله تعبيراً انفعالياً ، بدلاً من أن يكون تعبيراً ذهنيّاً ، راكداً .

— من علم الأسود المخصيٍّ مكرومة ؟ أقومه البيض أم آباؤه الصَّيد ؟ وللإستفهام في هذا البيت ثلاث أدوات هي «من» «والهمزة» «وأم» ، وقد أفادت الأولى التعجُّب الانكاريَّ ، فيما أدَّت الآخرين معنى التفصيل ، مغالية في المعنى

باستدراك وجوهه المتباينة . وقد الحف الشاعر في ذلك ، خلال البيت اللاحق
إذ قال :

— أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ، أم قدره ، وهو بالفلسين مردود

وعلى الجملة ، فإنّ الاستفهام مثل القوام الأهم للعبارة ، مجسّداً تجربة النّعمة
والحيرة والثّورة والدّهشة ، وهي الحركات الانفعالية الأساسية التي صدرت عنها
التجربة . أما أدواته فهي على التوالي : آية — أم — الهزمة — أم — الهزمة — ما لي —
ماذا — الهزمة — من — الهزمة — . أم — أم — أم — وقد تردّدت الهزمة أربع مرات
وأم خمس مرات ، فيما تخلّلت العبارة سائر الأدوات الاستفهاميّة بشكل منفرد .
فالهمزة هي الأداة المباشرة له ، أمّا «أم» فقد رفدتها وغالت بالتفصيل والترجيح .

ب — التمني : وإذا كان الاستفهام يمثّل معالم الحيرة ، فإن التّمنيّ يجسّد عالم
الفرار في نفسه . وأحدهما هو سبب للآخر ونتيجة له ، في آنٍ معاً . ونقع على التّمنيّ
في مثل قوله :

— فليت دونك يبدأ دونها بيد : وإداته المباشرة هي ليت ، دلّ بها ، من خلال
التّمنيّ ، على النّعمة واللّعة .

— فلا كانوا ولا الجود : والتّمنيّ هنا ينطوي ، كذلك ، على معنى السّخط
والشّيمة .

ج — أفعّل التّفضيل : وذاك في قوله : أمسيت أروح مثر خازناً ويداً .

د — التّفصيل : كقوله : أما الأحبّة ، فالبيداء دونهم — خازناً ويداً — عين ولا
جيد — هم وتسهيد — أقومه البيض أم أبأؤه الصّيد — أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ؟
وذاك ان الفحول البيض . . . »

هـ — أمثلة المبالغة : وهي صيغة لفظيّة تؤدّي الغلوّ بلفظها المباشر . وقد وردت في
مثل قوله :

— ولا جرداء قيدود : ووزن فيعول يفيد الغلوّ بطبيعة صياغته .

— إني نزلت بكذابين : وزن فعال في كذّابين .

— تطيعه ذي العضاريط الرّعايد : وقد تجسّد الغلوّ بوزن مفاعيل المكرّر .

— أم اذنه في يد النخّاس : وزن فعّال .

و — وهناك أساليب أخرى كالنداء : « يا ساقبيّ — يا عيد » والوجوب للإمتناع : « لولا العليّ » والكنية : « أبو البيضاء ، والتّصغير : « مكويّفير » .

ز = صيغة الجمع : وهناك اسلوب خاص ابتدعه الشّاعر ، وقد أفاد منه الغلوّ وشدة الانفعال من صيغ الجمع المنفرد أو المكرّر ، كقوله :

— فليت دونك بيداً دونها بيد .

— أنخمر في كؤوسكما : وقد أورد لفظة الكأس بصيغة الجمع للتدليل على شدة إقباله على الخمرة دون أن تجديه نشوة ولذّة .

— ولا هذي الأغاريد : ووزن مفاعيل أفاد هنا الكثرة .

— وأموالي المواعيد .

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ، فقد بشمن وما تفتى العناقيد
— ان العبيد لأنجاس ، مناكيد — تطيعه ذي العضاريط الرّعايد

— أولى اللّثام — ان الفحول البيض — فكيف الخصية السّود !

واذا كان الجمع يؤدي ، عامّة ، معنى الكثرة ، فإنه يؤدي ، هنا ، بالإضافة إليها معنى الغلوّ والشدة .

٢ — النعوت : وقد ورد بعضها منفرداً كقوله :

— الأحبة — حبيب — مفقود — شاك — محسود — الغنيّ — كذّابين — الخصيّ —

الآبقين - الحر - مستعبد - معبود - مولود - محمود - الأسود - المثقوب -
جوعان - عظيم - مقصود - الصيد - مردود - اللثام .

ويبين ان هذه النعوت تتفاوت قيمة بلاغية ، إذ أتى بعضها بصيغة المفرد الباهتة
وبعضها بصيغة الجمع الدال على الكثرة . إلا ان الشاعر ضاعف من وقع بعضها
بتكراره في صيغة المفرد أو الجمع كقوله :

- وجناء حرف ولا جرداء قيدود - أنجاس مناكيد - العضاريط الرعايد -
عظيم القدر ، مقصود - الاسود الخصي - الفحول البيض - الحصية السود -

ط - الوزن والقافية : تجري القصيدة على وزن البسيط ، وهو أشبه بالوزن الطويل
والكامل في تيسره للنبرة الخطائية ، كما ان القافية المضمومة الروي ، المسبقة بالياء
تؤدي إيقاعاً شديداً ، تخرجه عن رتابته بعض صيغ الاستفهام والرجاء والتمني والنداء
والتنقي والاستثناء ، كما قدّمنا . واذا كان للوزن والقافية شأن في كل قصيدة ، فإن
الشاعر لم يكل أمر الإيقاع لهما وحسب ، بل أنه اشتقه اشتقاقاً نفسياً متنوعاً بفعل
تلك الصيغ .

٣ - أساليب التجسيد :

أ - الفكرة والعاطفة والخيال : قامت تجربته على الانفعال العام الذي ينتظمها منذ
مطلع القصيدة حتى نهايتها ، وهو انفعال ينداح في أمواج نفسية تندافع ، بعضاً إثر
بعض ، من التعجب والخيرة في المطلع ، إلى التمني في البيت الثاني ، إلى الوجوب
والامتناع في الثالث إلى التقرير فيما يليه . وقد نقل انفعاله بالفكرة حيناً ، والصورة ،
حيناً آخر . ففي البيت الأول يغلب الفكرة ، ويسكبها في قالب التعجب ، دون أن
يلجأ فيها إلى الخيال . أما في البيت الثاني ، فإنه يعتمد إلى نوع من الخيال الحسي
الشديد الانفعال بقوله : « فيا ليت دونك يبدأ دونها يداً » ، محلاً للصورة محل
الفكرة ، مترجماً الانفعال بمشهد يحسده .

والقصيدة ، جميعاً ، ترجح بين هذين التيارين ، يتغلب أحدهما ، حيناً ،
والآخر ، حيناً آخر .

ب — الصورة أو الكناية : ونقع على الصّور المرتسمة بشكل كناية في مثل التعابير التالية :

وجناء حرف ولا جرداء قلدود .

وقد تكنّى بالجوبان على من النّاقة عن الرّحيل الدّائم في سبيل تحقيق المطامع .
— لم يترك الدّهر من قلبي ومن كبدي شيئاً تبينه عين ولا جيد : تكنّى بالعين والجلد عن الحب والعشق .

— أخمر في كؤوسكما : اتخذ الخمرة كناية عن اللّذة والسعادة — ومثل ذلك قوله : كمت اللّون ، صافية —

— ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ، إلا وفي يده من تنتها عود : للتدليل على القرف والاحتقار وما اليهما من خلال مشهد يرمز إليهما .

— لا تشتر العبد إلا والعصا معه : للتدليل على أنّه طُبع على طبائع البهائم وأنّه يساق مثلها بالعصا .

— أم أذنه في يد النّخّاس ، دامية : للتدليل على عبوديته .

والخيال الرّآني على هذه الصّور ليس خيالاً ابتداعياً ، بل خيال انتقائي يفيد من المشاهد الحسيّة لجسّد من خلالها الأحوال النّفسيّة .

ج — المقابلة : وهي وسيلة يفيد بها المعنى من المقارنة بين معنيين ، كقوله :

— بما مضى أم لا مر فيك مجدّيد : حيث عارض بين الماضي والحاضر .

— أما الأحبة فالبيداء دونهم ، فليت دونك ييداً دونها ييد : وتقوم المعارضة بين الأحبة والأعداء وقد رمز اليهم بالعيد الذي حلّ عليه فيهم .

— أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همّ وتسheid : من المعارضة بين الخمرة والهمّ .

— وجدتها وحبّيب النّفس مفقود : من المقابلة بين يسر العثور على اللّذة وعسر العثور على الحبيب أي على الهناء .

- وأعجبه^٢ني بما أنا شاك منه محسود : من المقابلة بين الشكوى والحسد .
 — أنا الغني^٣ وأموالي المواعيد : بين الغنى وأموال المواعيد .
 — عن القرى وعن الترحال : بين القرى والترحال .
 — جوعان يأكل من زادي ويمسكني : من المعارضة بين الأكل من زاده واحتجازه .

د — الطباق : وربما توحدت نزعة المقابلة واتفقت مع الطباق ، وهو الأسلوب البلاغي الذي يحسدها ، كما في قوله :

« ما مضى وتجديد ؛ — خمرة وهم — وجدتها ومفقود — شاك ومحسود — القرى والترحال — الأيدي واللسان — الحر والمستعبد — العبد والمعبود — يسىء ومحمود — فقدوا وموجود — يأكل ويمسك — الأسود والأبيض — الفحول البيض والخصية السود » .

ونردّد أساليب الطباق يوافق طبيعة التجربة الجدليّة القائمة على التأكيد والنقض .

ه — الجناس : لم يكلف الشاعر بالجناس كلفه بالطباق لانصرافه إلى الهموم النفسيّة عن الهموم البيانيّة الخارجيّة . ونجد تواشيع من الجناس في قوله :

— عيد بأية حال عدت يا عيد — اليداء — يداً دونها ييد — لم تجب بي ما أجوب بها .

— جود الرجال وجودهم من اللسان . فلا كانوا ولا الجود — مستعبد ومعبود .
 العبد ليس، حرّ صالح بأخ لو أنّه في ثياب الحرّ مولود

٤ — القصيدة وتأثير العصر : لا نعثر ، في هذه القصيدة ، على تأثير ظاهر للبيئة الماديّة لأنها قصيدة هجائيّة وليست وصفيّة . الا أنها حافلة بتأثير البيئة الاجتماعيّة الذي يظهر فيما يلي :

— في تمثيل الفساد السياسي حيث جعل العبيد يغدرون بأسيادهم ويحلّون من دونهم .

— في اختلال القيم الاجتماعية حيث كان أصحاب القوة والحيلة ينتصرون على أصحاب العلم والذكاء .

— في ذكره لبعض الأحوال الاجتماعية كشرب الخمر والكؤوس والزغاريد ووجود الحصيان ومن اليهم .

— في اشارته إلى الاغتيالات والفضائل المتبطنة بالردائل كقوله : « عن القرى والترحال مردود » .

الوجدانيات

نموذج من شعر أبي فراس

أراك عصي الدمع

أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ
بلى أنا مشتاقٌ وعندي لوعةٌ
إذا الليلُ أضواني بسطتُ يد الهوى
تكادُ تضيءُ النارُ بين جوانحي
هـ مُعلّتي بالوصلِ والموتُ دونه
وقيتُ وفي بعضِ الوفاءِ مدّةٌ
وقورٌ ، ورِيحانُ الصبا يستغزها
تسألني : من أنت ؟ وهي عليمَةٌ
فقلتُ كما شئتُ وشاء لها الهوى :
١٠ فقلتُ لها لو شئتِ لم تتعنتي
فقلتُ : لقد أزرى بك الدهرُ بعدنا
أما للهوى تنبي عليك ولا امرُ
ولكنّ مثلي لا يُداعُ له سرُّ
وأذلتُ دمعاً من خلائقه الكبيرُ ١
إذا هي أذكتها الصبابة والفكرُ
إذا متُّ ظمآنًا، فلا نزلَ القطرُ
لأنّسَ في الحيّ شيمتها الغدرُ
فتأرنُ، أحيانًا، كما يأرنُ المهرُ ٢
وهلْ بفتى مثلي على حاله نُكْرُ ؟
قتيلكِ ، قالت أُنْهم ؟ فهمُ كثرُ
ولم تسألني عني وعندك بي نُخبِرُ
فقلتُ: معاذَ الله، بل أنتِ لا الدهرُ ٣

١ - أضواني : خيم علي . من خلائقه : عن صفاته .

٢ - رِيحان الصبا : نضارة الشباب : تأرنُ : تنشط .

٣ - أزرى بك : غير حالك وأساء إليك .

وما كان للاحزانِ لولاكِ مسلكٌ إليَّ ولكنَّ الهوى للبلى جسر
أَسْرْتُ، وما صَحْبِي بعزلٍ لدى الوَغَى ولا فَرْسِي مهرٌ ، ولا رُبُه غمرٌ ١
ولَكِنْ إِذْ أَحْمَ الْقَضَاءُ عَلَى أَمْرِي فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ بَقِيهِ وَلَا بَجْرٌ
١٥ وَقَالَ أَصْبَحَ بِي : الْفِرَارُ أَوْ الرَّدَى !
فَقُلْتُ : هُمَا أَمْرَانِ أَحْلَاهُمَا مُرٌ
وَلَكِنِّي أَمْضِي بِمَا لَا يَعِينُنِي
وَحَسْبُكَ مِنْ أَمْرَيْنِ ، خَيْرُهُمَا الْأَسْرُ
يَقُولُونَ لِي : بَعْتَ السَّلَامَةَ بِالرَّدَى
فَقُلْتُ : أَمَا وَاللَّهِ ، مَا تَأْلِي خُسْرُ
هُوَ الْمَوْتُ ، فَأَخْتَرْتُ مَا عَلَا لَكَ ذِكْرُهُ
فَلَمْ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيَّيَ الذِّكْرُ
يَمْنُونَ أَنْ تَخْلَوْا ثِيَابِي وَلَا تَمَّا
عَلَيَّ ثِيَابٌ مِنْ دِمَائِهِمْ حُمْرُ
٢٠ وَقَانِمُ سَيْفٍ فِيهِمْ أُنْدَقٌ أَنْصَلُهُ
وَأَعْقَابُ رُمْحٍ فِيهِمْ حُطَمَ الصَّدْرُ
سَيِّدُ كُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدُّهُمْ
وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلُمَاءُ يُفْتَقَدُ الْبَدْرُ
وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ ، اكْتَفَوْا
بِهِ وَمَا كَانَ يَغْلُوا النَّبْرُ : لَوْ نَفَقَ الصَّمْرُ
وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا تَوَسَّطَ بَيْنَنَا
لَنَا الصَّدْرُ ، دُونَ الْعَالَمِينَ ، أَوِ الْقَبْرِ

أبو فراس

العوامل المؤثرة في شخصيته وشعره

اولاً - ولادته في عائلة من الامراء : ولد أبو فراس بالموصل ، حيث كانت تُقيم عائلته ، وقد يتَّسَم ، وهو حدث ، إذ قُتِلَ أبوه في إحدى المعارك ، فنشأ في كنف ابن عمِّه سيف الدولة ، أمير حلب ، وكان بلاطه منتجع العلماء والأدباء والشعراء ، فتخرَّجَ عليهم في الشعر والأدب ، وتدرَّبَ على الفروسيَّة والقتال وحارب الرُّوم وأخضع بعض القبائل الثائرة ، ممَّا دفع ابن عمِّه إلى أن يعقد له عقد الولاية على منبج ، وهو دون العشرين .

ثانياً - أسره : أقام أيو فراس على ولاية منبج ، يصدُّ غزوات الرُّوم ويمنعُهم عن الثُّغور ، حتى خانهُ النُّصر في إحدى المعارك ووقع أسيراً بين أيدي الرُّوم ، فساقوه إلى خرشنة ، فالقسطنطينية . وكان أبو فراس يتعجَّل ابن عمِّه في افتدائه ، إلَّا أن الأيام كانت تمرُّ من دونه ، وهو أسير ، فيشعر أن شبابه يذوي وأن بني قومه يتغافلون عنه ، ويعبِّر عن ذلك في شعر فاجع ، دَام ، عرف فيما بعد بالروميَّات . ولقد فجَّر الأسر تجاربه وعمَّقها بالألم والندم والعبوديَّة ، فانتالت من نفسه كالدموع من المآقي والدماء من الجروح وكالآنة من الجريح .

ثالثاً - طبعه الفروسيُّ : ولولم يكن أبو فراس فارساً ، يؤمن بالقيم الإيجابية في الحياة ، لما أذله الأسر ولما تيرَّر في قصائده الطويلة لفوات النصر عليه . فطبعه الفروسيُّ الملحميُّ جعل شعره بالأسر والانكسار يتضاعف ، متنازِعاً فيه بين الواقع والمثالي ، متعوِّضاً بشعره عما خسره في واقعه .

باعث النظم : لَما لحذى روميَّات إني فراس ، لم ينظمها في مناسبة معينة ، بل إنَّ باعثها هو الباعث العام الذي صدرت عنه سائر الروميَّات . وهي تمثِّل واقعه النفسي

فيما يطراً عليه من أحوال الحب والذل والأسر ، تطغى عليه وتستبد بجسده ، فيما يظلُّ معانقاً الإباء والحرية بروحه .

إيجاز المضمون : يستهلُّ الشاعر بذكر حديث لصاحبه ، تسائله فيه عن أمره وتعصُّبه على الهوى ، كأنَّه لا يقع منه بما يتوقع فيه النَّاسُ . ويحجب الشاعر ، معارضاً ، بأنَّه يعاني جراح الحبِّ بخفر وصمت ، لا يذيع أمره في النَّاسِ ، صيانةً لكرامته وعفَّته . فهو يبلو عذاب الشَّوق ، ليلاً ، خفيةً عن النَّاسِ ويسفح دمه الأبى ، وحيداً ، لا يطالع به النَّاسُ ولا يعالنه بؤسه وشقاءه . ثمَّ يمثل أمره معه بالنَّار التي تضيء فيما بين أضلعه ، وتتوهج فيها الذكري والأشواق ، فهو لا يزال يؤمل بقاء مُختلف به صاحبه ، فكأنَّه يدرك من دونه الموت ، بؤساً وحرماناً . ويردف متمنياً أن ينقطع المطر عن النَّاسِ ، مادام لا يجديه ولا ينقعه غليله .

وفي المطلع الثَّاني يتلو قصَّة حُبِّه ويبوح بما يكاتمهُ ، ذاكرةً غدر حبيبته به التي تبدو وقور ، رصينة ، فيما ينزويها طيش الشَّبَاب ، فتلهو وتعبث كالمرح المرح ، متدلِّلة عليه ، مخادعة له . وهي تسائله ، متجاهلةً ، لتثيرة : تقول : مَنْ أَنتَ ؟ فيعجب الشاعر من أمرها إذ يخيَّل إليه أنه عَلمَ معروف ، يكاد لا يجهله أيُّ من النَّاسِ . إلَّا أنه يجاريها فيما عزمت عليه ويقول : إنني قتيلك المتيمُّ بحُبِّك ، فتمعنْ في دلالها واغواها وتجاهلها وتقول : أيُّ العشَّاق أنت ، فإنهم عديدون كثر حولي . ويمضي في حوار بينه وبينها ، ويعاتبها في تعنتها وتجاهلها له ، وهي تعرفه وتخبره ، فتعذر بالقول لآنها لم تكده تعرفه للهزال والتغير اللذين اعتراه بهما الدَّهر ، فيجيب إنها تضافرت والدَّهر على ذلِّه . فالهوى هو سبيل الهلاك والموت .

أمَّا في المقطع الثالث ، فإنَّه يعدل إلى الفخر ، متبرِّراً عن أسره واصفاً شجاعته ، ومنَّة الروم عليه ، لأنهم لم ينتزعوا ثيابه عنه ، كما انه يذكر تناسي أهله ، متشبهاً بالبدر الذي لا يُفتقد إلا فيما تدلهم ظلمة الليل . بعد هذا يعود الشاعر فيمتخر بني قومه ، وأنه لا توسط بينهم ، فلما أن يكونوا في العلياء ، ولما أن يكونوا في القبر . وفي النهاية يدعي أنهم أعلى ذوي العُلَى ، واعظم من يسعى على التراب .

تقسيم القصيدة :

- ١ - ذكر إباته وعذابه المكتوم : (٥-١)
- ٢ - وصف حبيته : (٦-٧)
- ٣ - حوار ه معها وتجاهلها له : (٧-١٢)
- ٤ - تفاخره وتبريره لأسره : (١٣-٢٠)

تحليل المضمون :

أولاً : ذكر إباته وعذابه المكتوم : (٥-١) : ينهج في هذا القسم على أسلوب الحوار ، ويستهل بحديث لصاحبه تقول فيه :

أراك عصي الدّمع ، شيمتك الصّبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر

وليس الدّمع الذي يُشير اليه أبو فراس الدّمع المأثور الذي تنحدر شآبيب ه من المآقي ، بل إنّه رمز لباعته ، وهو العذاب والبؤس أو اليأس وما الى ذلك مما يطغى على الإنسان المتأسّي . فأبو فراس يصمّد ، ولا يُفصح عن إنفعالاته في ملامح وجهه ، يتصر عليها بفعل الارادة والعزم . ومنذ هذا المطلع نستشف نفسيّة الشاعر في خطابه لمن مخاطبه . فهو امرؤ ايجابي النزعة ، يؤمن بالكرامة الانسانية والإباء ، ويحرص على أن يکنم ما قد يُدلّه أو ينتقص من رجولته .

أما الشطر الثاني الذي تُسائله فيه بقولها : « أما للهوى فهي عليك ولا أمر » فإنّه إيضاح للشطر الأول وتخصيص له بأمر الهوى ، فيما كان صبره ، قبلاً ، عاماً . وقد نقصر معنى الهوى ، هنا ، على الحبّ ، وقد نرّمز به الى معنى أعم ، الى كلّ انفعال وخطب مباهم . وموقف الشاعر من ذلك كله هو موقف الصّمود ، لا يضعف ولا يجبن أمام الآخرين . وهو بذلك أدنى الى المتنبّي منه الى أبي نواس ، مثلاً ، إذ انه بأنف من مواجهة الدلّ حتى في الحبّ .

ويُجيب الشاعر مخاطبته ، معترفاً ، منسحقاً ، مُفصحاً عن ألمه الشريف
المكتوم :

بَلَى ! أنا مُشتاقٌ ، وعندِي لَوَعَةٌ ولكنّ مثلي لا يُذاع له سِرُّ

فهو ، اذن ، يُعاني آلام الآخرين في الحبّ ، لكنه لا يبوح بوحهم ، إذ أن
حبّه متّجبل بالفُروسيّة، أي بمبدأ الكرامة وعفة النفس وصيانتها. والشاعر يقيس
كل أمر ويُقيّمه وفقاً لهذا المبدأ ، يؤثر الحرمان على الوصال ، والعذاب على السعادة ،
إذا كان في الوصال والسعادة ما يُدُلُّه . وتبدو عنجهيّة الفروسيّة في قوله :
« ولكنّ مثلي » فكأنه في تباهيه بذاته ، لا يجدُ لنفسه مثيلاً ، أو أنه يلتزم مصير
أعسر منالاً من مصائر الآخرين . إنّه يتفرّد في مصيره بالإرادة ، لكنه يعاني فيه
بؤس الآخرين في الواقع :

إذا اللَّيْلُ أضواني بسطتْ يَدَ الهَوَى وأذِلَّتْ دمعاً من خلّائفه الكِبَرُ

وفي مثل هذا البيت يطالعنا الفرق بين موقف أبي فراس وموقف المتنبي . الأول
يعاني آلام الآخرين وخذلانهم وفشلهم ، لكنه يصمد لها ، فشعر أنه من طينتنا ،
يكابد ما يكابده سائر البشر . أما المتنبي ، فإنه لا يزال يتنكّر لواقع الفشل والهزيمة ،
ويرفع هامته ، متعالياً ، بين الأنقراض والأشلاء . أبو فراس يبكي كأبي من
الناس ، لكنه لا يبكي نهائياً ، بل ليلاً . وبكاء النهار ذلٌّ وبكاء اللَّيْل عفة وتصوّنٌ ،
إذ يحفظ الباكي فيه ماء وجهه ، ولا يبذله للآخرين . اللَّيْل يرمز ، هنا ، إلى التكتّم ،
إلى الصُّمود كإلى الحرص على الكرامة والأخلاق . وأبو فراس يبدو ، بذلك ، من
أكثر الشعراء إيجابية وإنسانية ، في آن معاً .

ونجد في قوله : « وأذِلَّتْ دمعاً من خلّائفه الكبر » بوحاً بما يخفيه في ضميره من
من أمر الدّمع . إنّه وثيق الصّلة في نفسه بالكرامة ، يطالع الناس لامبالياً ، صامداً ،
ولكنه يتداعى وينهار في سرّه . وليس في ذلك أي ظل من ظلال اللّوم والمداجاة ،
بل ان فضيلة الانسان ، تكمن في أنّه يعاني الخطوب والويلات ، من نفسه ومن

القدر ، فيتنكّر لها ويقابلها بالصمود والرفض ، فيما يذلُّ بها ويتداعى الآخرون .
وكما هو مأثور في الشعر ، فإن أبا فراس يمثّل ما يعاينه من الشوق بقوله :

تكاد تضيء النّار بين جسوانحي إذا هي أذكّتها الصّباة والفكرُ

وقد قرن بين الشوق والنار ، وجعلها تتوهّج توهّجاً حتى لتستحيل إلى ضوء
يُنير . وظاهر هذا المعنى غزليٌّ ، وباطنه فخر بالذّات ، إذ بقدر ما تعظم النار
المتأججة في ضلوعه بقدر ذلك يتعظم صبره وإبائه .

وإثر ذلك كله يهتف بيّزسه قائلاً :

معلّتي بالوصل والموت دونـه إذا مت ظمآنًا ، فلا نزل القطرُ

والموت الذي يصرّح عنه الشاعر هو موت العذاب والحerman والكبت . فهو يكاد
أن يهلك من دون حبه المكتوم . أو إنّه موت الظمأ إلى رضاب الحب وندى الرصال ،
يتروّى بهما .

ثانياً : وصف حبيته : (٦-٧) : ألمّ بذلك في قوله :

وفيت ، وفي بعض الوفاء مدلّسة لآنسة في الحيّ ، شيمتها الغدرُ
وقُور وريعان الصّبا يستفزّها فتأرن ، أحياناً ، كما يأرن المهرُ

فالشاعر يفي لصاحبه ، فتغدر به وتُذله . هو يُقبل عليها بالاخلاص والصدق
والجد ، وهي تُقبل عليه باللّهو والعبث والدلال ، فكأنّها تودُّ أن تحيط ذاتها
بالمعجبين ، تؤلّهم ولا تتولّه بهم ، لتعظم نفسها بذلّهم . فهي فتاة لعوب ،
طروب ، لا همّ لها تحمله من الحبّ أو ما دونه . وهذان البيتان ينطويان على المناقضة
والتناسخ . فالوفاء ينقضه الغدر والوقار ينقضه الصّبا واللّهو . فهي كمهر يلهو
ويتداعب ، اما الشاعر ، فإنه يُعاني ويتألم . فهما على طرفي نقيض .

ثالثاً : حوارها معها وتجاهلها له : (٧-١٢) : يبدأ الحوار بقوله :

تسألني من أنت ، وهي عليمــــــــــــــــة وهل بفتى مثلي على حاله نكسر
فقلت ، كما شئت وشاء لها الهوى قتيلك ، قالت : أيهم ، فهم كثر

وفي البيت الأول نتمثل تلك الفتاة اللعوب ، تراود صاحبها عن حبّه وكبريائه ، فتتظاهر بأنها تجهله ، فيما هي تعرفه حق المعرفة . وتجاهلها له هو ضرب من التحقير لشأنه وتظاهر باللامبالاة . فهي لا تودّ أن تبذل ذاتها له ، كأنها لم تخبر من أمره شيئاً . ويبدو أن الشاعر قد طعن في عنجهيته وأذلّ ، فيعجب أن تُزري به في تجاهله ، وهو الفتى الذي تديع في الناس بمآثره وكرم محتده ومآتبه في الحروب . لقد أدرك ذروة المجد ، اذ تحدرّ من أسرة الإمارة وأبدع في الشعر والقتال ، جميعاً . الا أنها لا تحفل بذلك كلّهُ وتضائل من قدره اذ تُوهمه بأنها منشغلة عنه أو أن مآثره ، جميعاً لم تُوفّ اليها ولم تُشرّ فيها أي اعجاب . إنها تُنكر مجده . ولو أنّ أبا فراس كان ماجناً ، عريداً ، كآبي نواس ، لما عني بتجاهلها لأجاده ، ولحاول ان يخلبها بالشهوة وما اليها . لكن فروسيته تأبى عليه ذلك وتدعه يأنف من واقعة المرأة بالشهوة واخضاعها باللذة والمجون ، بل إنه ليحرص غاية الحرص أن يروّضها بالاعجاب والتقدير . هذا ما ينطوي عليه قوله : « وهل بفتى مثلي على حاله نكر » .

أما في البيت الثاني ، فان الشاعر يستدرج حبيبته ليرى ما يكون من أمرها ، فيبوح لها بحبّه في قوله « إنه قتيلها » ولا يأنف من التظاهر بالذلّ . الا أنها تمنع في صدّها وتجاهلها وتقول : « أيهم ، فهم كثر » ، أي أنها تساوي قدره بقدر الآخرين ولا تعجب به اعجاباً خاصاً ، كأنه لم يستثر فيها أي نوع من التنبّه والاعجاب . وفضلاً عن ذلك ، فإنها مزهوّة بنفسها في الجمال ، كزهوّه بنفسه في الفروسيّة والبطولة والمجد . إنهما يتصارعان بالكبرياء والأنفة ، وقد بدا الشاعر وقد أسقط في يده وألقى سلاح المقاومة ، فيما هي امنعت في عنفوانها .

ومن ثم يترافع الشاعر بأمره عندها ويظهر لها ما تُضمّره بقوله : « ألم تسألني عني ، وعندك بي خبرٌ » . لقد افتضح تجاهلها ودلالها ، فلم يعد لها سوى سبيل الاعتراف

فتعذّر بتغيّر حاله والمالم الدّهر به ، فيُنكر ذلك ، ويجعل الحب وحده ، سبيلا له الى الهلاك والشُّحوب .

خلاصة أولى : تقع في هذه الأبيات على تجربة وجدانية للحب في نفس فارس مثناف ، تحوّل الحُصام بينه وبين حبيبته الى صراع حول الكرامة والقيم . لذلك ألمّ الشاعر بألفاظ موحية تمثل واقعه ، كالصَّبْر ، والاذلال والكبر والوفاء والغدر والعلم والفكر والخُبر والدّهر ، وما إليها ، فكأن تجربة الحبّ استحالت في نفسه الى تجربة واقعيّة مثاليّة ، يتنازع فيها الشاعر ، ككلّ أمر من أمور الحياة بين الواجب الذي يعصمه عن الميل والهوى اللذين ينحلران به الى درك الذل . وذلك هو مظهر الوجدانية في شعره .

رابعاً : فخره : (١٣-٢٠) : وفي المقطع الثالث يكفّ الشاعر عن الشكوى ويميل الى الفخر بقوله :

أُسرْتُ ، وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر ولا ربّه غنرُ
ولكن إذا حمّ القضاء على امرئ فليس له برُّ يقيه ولا بحرُّ

في هذين البيتين تظهر نفسيّة ابي فراس التي تكاد لا تهي وتضعف ، قليلا ، حتى يعود الشاعر فيشرّب من جديد ، متطاولا ، متشاوفاً بنفسه ، ينظر الى اللزوة بالرغم من انه يُقنع في حضيض البؤس والذل . ونراه في البيت الثاني يحاول ان يرفع مسؤولية الاسر عن كاهله ، وينيطها بالقدر . وهذا الامر يبدو طبيعياً في ظاهره ، لكننا اذ نتقصّاه ، يتحقق لنا انه يشتمل على بعض المضاعفات والتّعقيد . ذلك ان الشاعر عانى كثيراً من الذل خلال اسره ، فلم تُطيق نفسه وطأته ، وحاولت ان تتحرّر منه بهذا التبرير . وهذا النوع من التعليل النفسي يقوم على فضيلة المنطق المعكوس . فالشاعر يؤمن إيماناً راغماً ، ويسعى لاكتشاف الاسباب التي تُحقّقه وتبرّره . وشعر ابي فراس ، من هذا القبيل ، لا يعرف المعاني والصور المظلمة التي تحطف بلحظة من لحظات الحدس في نفس الشاعر ، بل ينقل ما يخطر له من معان ، هي ، غالباً ، نتائج واضحة لأسباب بعيدة غامضة . ومهما

يكن ، فان تعليل ابي فراس ، عبر هذين البيتين ، يقترب غاية الاقتراب الى التعليل الشعبي الذي لا يشتمل على كثير من التوغل في اكتشاف الحقائق النفسية البعيدة الاغوار . فأبى الناس من عامة القوم ، لا يدعي ان المصيبة التي ألمت به ، هي حكم من أحكام القدر .

عراكه مع الروم : (١٥-١٦) : وينثني الشاعر لذكر ما جرى له وصحبه ، عندما غدر بهم الروم .

ففي هذين البيتين يتحوّل الشاعر عن التأمل والاعتراف بالواقع الوجداني ، الى ذكر الأحداث التي يمعن فيها بالتمرد والتهرب من النفس . لقد كان أسره محتماً عليه ، لا مفرّ له منه ، لأنه اقتحم المعركة وتحتم عليه امران : إما أن يهرب وينجو بنفسه ، وإما ان يقتحم القتال ويؤسر . ولقد فضّل الأسر على الهرب . فالأسر يدلّ على ان الفارس ليس جباناً ، بل على العكس ، عندما تحيق به المخاطر ، فهو يقتحمها ، بالرغم من هولها . ففي الأسر دلالة على الاستبسال واللاجوع . وهكذا ، فان تفضيل ابي فراس للأسر على الهرب ، كان وجهاً من وجوه البطولة الفروسية التي تلازم نفسيته بتأثير العصر . الواقع ، ان قيمة الفضائل والاخلاق متصلة اتصالاً حميماً بواقع العصر والبيئة . فاذا كان العصر عصر حروب وتنازع وقتال ، فان المرء لا يسمو على أقرانه ، إلا إذا تحققت فيه الفضائل الحربية كقوة الساعد والمهارة في القتال . لهذا ، فان فخر أبي فراس أن اقتصر على فضائل الفروسية .

ولا نشهد في فخره ، خلال هذه الأبيات ، تلك الكبرياء وذلك العتوّ اللذين كانا يطالغانا في سائر قصائده ، قبل الأسر ، كتلك القصيدة التي وصف بها غزوهم لأهل قنسرين . إن فخره خلال هذه القصيدة ، هو فخر رجل مُنحني الرأس ، مخدول يتشبث القيد بيده ، كأنه يعلن عازيه على الملأ . ولئن كان يلمّ في سائر قصائده بمعاني الفخر الكلاسيكية ، معترّاً بانتصاراته وانتصارات بني قومه في الحروب ، فان التبرير يغشى هذه القصيدة بكثير من الوجدانية التي فاضت عن بؤسه في الأسر . الآن نزعة التعليل أضعفت من قوّة هذه القصيدة ،

لأن الشاعر برهقها بالبيّنات والحجج . فهو يقول «أسرت» ثم يُردف بقوله «وما صُحبي بعُزل» وقد جاءت الفكرة الثانية تعليلاً للفكرة الأولى وتبريراً لها . وكذلك يستأنف بقوله «ولكن» وهذا الاستدراك هو مظهر لنزعة التفسير التي يصبح بها شعر أبي فراس ، شبيهاً بشعر ابن الرومي ، في غلبة الصبغة النثرية عليه .

والسرد والتعليل يلازمان ، غالباً ، واقع الشعر الوجداني . ذلك ان هذا النوع من الشعر يذكر ما ألمّ بالشاعر فعلاً . فلو تصدى أبو فراس الى وصف حاله امرىء آخر يعرفه ، لكان شعره غنائياً ، وليس وجدانياً . ولكن فيما تصدى لواقعه الخاص الذي عاناه خلال اسره ، فان شعره غدا وجدانياً .

الترافع والتبرير والبطولة النفسية : والقصيدة جميعاً تجرى على هذا الفرار ؛ إذ لا يزال الشاعر يترافع بالدفاع عن نفسه : (١٧-١٨) .

وخلال هذين البيتين يتحول الشاعر من اسلوب الرواية المباشر الى الحوار . ولعل ذلك الحوار هو ، في الواقع ، تحاور بينه وبين نفسه أكثر مما هو يحاور شخصاً آخر . ويخيل إلينا ، حيناً ، ان بطولة الشاعر هي بطولة نفسية أكثر مما هي بطولة مادية . فهو يتحدث بما يجري في نفسه من تنازع بشين البطولة والهوان ، ويحاول ، دائماً ، ان يؤكد انه إذا أهين وذل فذاذك الهوان والذل هما خارجيان لا يؤثران على ما في نفسه من بطولة داخلية ، تأبى الاستسلام والخنوع .

وجه الموت : الا أن الشاعر ، خلال القصيدة ، جميعاً ، يطالع وجه الموت . وذلك أمر طبيعي في امرىء يرى انه لا بطولة ولا جدوى من الحياة ، الا في الانتصارات الحربية . فهو ، اذ يلج الى المعركة ، لا يواجه الأعداء بقدر ما يواجه الموت . وحديثه الدائم عن الموت هو تعبير عن التردد الذي يعانيه في نفسه ، أو بالأحرى انه وجه لتنازع الشاعر بقاءه . وكلما اقتحم معركة ، كان ذلك تجربة من تجارب الموت . لذلك نراه يقول :

وهل يتجافى عني الموتُ ساعةً ، إذا ما تجافى عنيّ الأسرُ والضرُّ
يمتثون ان خلّوا ثيابي وإعـمـا عـلـيّ ثيابٌ من دمائهم حمـرُ

فالشاعر يرى أنه إذا ما نجا من الأسر ، فلن ينجو من الموت . وإذا نجا
منه ، في حين ، فسوف يتردى به في وقت آخر . وإذا لم يكن من الموت بدءاً ،
فعلى المرء أن يختار الميتة الشريفة ، أو كما يقول أبو فراس في هذه القصيدة ،
« لم يمت الإنسانُ ما خلد الذكر » . ولقد اقترب بذلك الى التنبيي إذ قال :
وإذا لم يكن من الموتِ بـدءٌ فمن العارِ ، أن تموتَ جباناً

لا شك أن فكرة الموت هي أشدُّ فكرة تراود الانسان ، أكان في الحرب ،
أم كان مقيماً في عمله . ذلك ان الموت هو الجدار الذي لا يمكن أن ننفذ منه .
وهذه الفكرة ترددت ، أيضاً ، في شعر طرفة ، حتى خيل للإنسان أنه كان يعيش
في خاطر الموت . الا أن أبا فراس لا يواجه مشكلة الموت في هذه القصيدة بالتعقيد
الذي شهدناه في معلقة طرفة ، بل واجهها بفكرة تفترّب غاية الاقتراب الى التفكير
العامي . فالإنسان بالنسبة إلى أبي فراس ، لا يموت إذا ما ابقى ذكراً دونه .
أولا يتداول العامة بهذه الفكرة في ماتمهم ؟ وذلك ، جميعاً ، يدلنا على ضعف الثقافة
في شعر أبي فراس . فهو لم ينفذ من مشكلته الخاصة ، الى مشكلة المصير الانساني
وصيرورة العدم ، بل التفت الى تلك المأساة الفاجعة ، بعينين ساذجتين ، تغشيان
ظاهر الأمور من دون أعماقها الملهمة .

وطرفة ، بالرغم من كونه جاهلياً ، لبث يلسح في التساؤل عن سرّ الموت
حتى رذل المعتقدات الجاهلية ، ونفذ الى رُعب الجمجمة والعدم . فأين ما نشهده
في شعر طرفة من نظرة معقدة ، ملحاح بالنسبة للموت ، من هذه النظرة التي
تطالعنا في شعر أبي فراس مع كثير من العقم ؟ ذلك أن ابا فراس تهرب من مواجهة
الأمور ، ولم يتولّ الولوج الى الأسباب البعيدة . فما جدوى الذكر الذي يبقيه
بعده ، اذا ما أصبح هو قبضة من التراب البارد الموات ؟ وهذه الفكرة ، فكرة
الموت ، لا تستسلم ، وهي تطأ الانسان بقسوة ، حتى جعل يخيل لبعض الباحثين ،

ن الانسان ابتدع الله من نفسه ، ليتصر به على الموت . وهنا يلتقي الدين بالفلسفة ، كما أنهما يلتقيان ، جميعاً ، بالشعر . ذلك ان الشعر ، ليس في الواقع ، سوى تعبير عن فهم الانسان للكون وما يتصل به ، من خلال النفس ، بينما تحاول الفلسفة ان تفهم الكون بواسطة العقل ، والدين بواسطة الايمان الغيبي .

عودة إلى الفخر : (٢٠-٢٢) : بعد هذه الفلذة التي تحدث بها الشاعر عن الموت ، نراه قد ارتدّ الى الفخر إذ ذكر ان الروم يمنون عليه بأنهم لم يترعوا ثيابه عنه ، فيجيبهم بأن الدماء التي خضبت ثيابه هي دماؤهم . وقد بدت قصيدة أبي فراس بذلك ، كأنها مجموعة من الأفكار والخواطر دون توحّد او تطوّر .

ان وجدانيّة أبي فراس تظهر في تشبّهه بالبدر الذي يفتقد في الظلماء . فأهله يصدون عنه ، ويحملون فداه ، حتّى اذا ألت بهم النكبات افقدوا بدر بطولته . وهذا الأمر يصح في الحياة ، جميعاً . فالانسان ، لا يدرك قيمة الأشياء ، الا عندما تشتدّ حاجته إليها . ولعل الأشياء ، كافة ، لا قيمة لها ، الا بالنسبة لحاجة الانسان إليها . الا ان قيمة هذا البيت ، ليست في صحته بالنسبة للمنطق الشائع ، ذلك ، ان أغلب ما نتحدث به ينطوي على كثير من الحقائق الشائعة المقررة . والحقائق هي مادّة للنثر ، وليس للشعر . وليس ، ثمة ، من قيمة للشعر ، الا في اكتشاف الحقائق النفسية الغامضة البعيدة الغور ، وبواسطة الشعور . فالعالم هو الذي يتحرى عن الحقائق بواسطة الحدس المنطقي ، بينما يكشف الشاعر الحقائق النفسيّة ، بواسطة الحدس القلبي . وهكذا ، فان قيمة هذا البيت هي في تعبيره الحيّ ، المباشر عن واقع نفس الشّاعر . ولو قدر لأبي فراس ان يلمّ بكثير من هذه الفلذات الفنية الرائعة ، لكان ألف ، في شعره ، بين شدة الاخلاص ، والدربة الفنية البعيدة ، مرتفعاً بشعره الى مستوى الشعر الانساني الدائم .

الصدر و القبر : (١٣) : وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر الى الفخر بقوله :

ونحنُ أناسٌ لا توسطُ بيننا
لنا الصدرُ دون العالمين أو القبرُ

لقد شهدنا أن الشاعر كان منذ حين يلوم بني قومه ، ويذكرهم بافتقارهم له عندما تدهم عليهم ظلمة المصائب . أما الآن فإنه يخالف بل يناقض ما سبق أن ألم به ، ويدعي أن بني قومه « أعلى بني العلي وأعظم من فوق التراب » . فكيف يمكن أن نوفق بين هذا القول ، والقول السابق . والواقع ، أن الشاعر يفتخر ببني قومه ، بالرغم من تجاوزهم عن مفاداته . فهو يستمد كبريائه من كبرهم ، وعظمتهم من عظمتهم .

خلاصة حول المضمون : ومهما يكن ، فإن أبا فراس ، يبدو ، خلال هذه القصيدة كثير الانفعال ، شديد الاخلاص ، لكنه يفتقر الى الثقافة الفنية والثقافة الانسانية لينهض بشعره من واقعه الخاص ويغدو رمزاً للمعاناة الانسانية . لا شك أن الاخلاص ضروري للتجربة الشعرية ، لأنه إذا افتقد الاخلاص ، فإن تأثير الشعر ينعدم . ولكن الاخلاص وصدق الانفعال لا يكفيان للتجربة الفنية الحالدة ، لأن الانفعال البدائي العنيف يقصر في الولوج إليها ، بالرغم من صدقه .

الطبايع الفنية :

أولاً : العبارة : تصحب الشعر الوجداني عبارة رقيقة ، عذبة الايقاع ، عامة ، لانطواء التجربة فيه على الشجو . وقد تضاعفت رقعة العبارة في هذه القصيدة بالغزل الناحي منحي الشكوى والأسى والندم . وإذا كان البحر الطويل الذي تجري عليه القصيدة لا ينطوي بذاته على الرقة الغنائية ، فإن أبا فراس طوّعه لها وأفاض عليه من ذاته ، فبدأ وزناً وثيداً ، متمهلاً ، يتأدّى بأمواج مترجحة بعضاً إثر بعض . لقد ابتدع له الشاعر نغميته ، فجاءت موسيقاه ، وكأنها تعبر عما تُضمّره التجربة من وحشة وحزن وبراح .

وقد يتعذر علينا أن نعين ونضبط أساليب الشجو والإيقاع ، لأن مثل هذه الخصائص تعانى ولا تفهم ، وإنما يُخيّل إلينا أن الشاعر ، في حدسه البارِع ، وفّق الى توزيع حروف اللين والمدّ بما يحسّد النغم الداخلي الذي كان يتضوّع في وجدانه ، دون أن يقع ، من جهة ثانية ، بالتعاضل والنشاز في تأليف الألفاظ وحروفها .

وتختصّ عبارة أبي فراس ، فضلاً عن ذلك ، بالحيويّة المتولّدة من تبدّل الأساليب وفقاً لتبدّل حلال اللفظ والمعاني ، وفقاً لما يلي :

أ- الاستفهام : وهو يوافق الحوار الذي جرّت من ضمنية القصيدة ، ويصعبه ، كذلك ، معنى التعجب والدهشة ، كقوله :

— أما للهوى نهيّ عليك ولا أمر

— سألني : من أنت ؟ وهي عليمة وهل بقى مثلي على حاله نُكر ؟

— قالت : أيّهم ، فهم كثر ؟.

ب- الشرط : وهو يتفق واسلوب الحوار والنقاش وتقديم البيّنات ، كقوله :

— إذا الليل أضواني بسطت بدّ الهوى — إذا هي أذكّنها الصبابة والذكر —
إذا متّ ظمانا ، فلا نزل القطر — ولو سدّ غيري ما سدّدتُ اكتفوا به —

ج- الاستدراك : ويصحب الاستفهام والشرط الاستدراك كأداة من أدوات النقاش والحوار . مثال ذلك قوله :

— ولكنّ مثلي لا يذاع له سرّ — بل أنت والدّهر — ولكنّ إذا حمّ القضاء على امرئ — ولكنني أمضي الى ما لا يُعيني — وإنما علي ثياب من دماهم حمر .

د- أساليب أخرى : وهناك أساليب أخرى أحيا بها العبارة وطوّرها ، وفقاً لتطوّر التجربة ، منها التّمني : « فلا نزل القطر » والنداء : معلّتي بالوصل والانتقال من صيغة المخاطب : « أراك عصيّ الدّمع » ، إلى صيغة المتكلم : « أسرتُ ، وما صبحي بعزل » ، كما أكثر من صيغ الحال : « وهي عليمة » — والموت دونه — وفي بعض الوفاء مذلة — وعندك بي خبر — وتصحّبها ، أيضاً ، بعض التّعوت في المفرد والجملة .

ثانياً — أساليب التجسيد :

أ — الكناية : ونقع عليها فيما يلي :

— أراك عصيَّ الدَّمع : للتدليل على الأنفة والصُّمود .

— تكاد تضيء الناريين جوانحي : للتدليل على عظم الشوق وتأجُّجه .

— إذا متُّ ظمأنا ، فلا نزل القطر : للتدليل على الحرمان .

— ولا فرسي مُهر : للتدليل على الخبرة في القتال .

— عليَّ ثياب من دمائهم حمر : للتدليل على الشجاعة والقوَّة في القتال .
ومثل ذلك قوله :

— وفي الليلة الظلماء يفقد البدر : للتدليل على تقدير قدر الشيء عند الحاجة إليه .

— وما كان يغلو التبر لو نفق الصِّفر : للتدليل على سموِّ قيمة بعض الناس على

— لنا الصدر ، دون العالمين أو القبر : للتدليل على إيثار العلى أو الموت دونه .

ب — الطِّباق : ألمَّ به الشاعر وتوسَّله للعارضة والمقابلة والتنازع ، كقوله :

— أما للهوى نهبي عليك ولا أمر — وأذلت دمعاً من خلائقه الكبير — مُعلَّتي
بالوصل والموت دونه .

يأرن المهر .

— وهي عليمة .. وهل بفتى مثلي على حاله نكر — ولم تسألني عني ، وعندك
بي خُبر .

— الفرار أو الردى — بعت السلامة بالردى — فلم يمُت الإنسان ما حيي الذكر .

— وما كان يغلو التبر لو نفق الصِّفر — لنا الصدر ، دون العالمين ، أو القبر .

ج - التشبيه : وليس له في هذه القصيدة طبائع خاصة ، كما أن الشاعر لم يُسرف به :

— وقور وريعان الصَّبَا يستفزُّها فتأرن ، أحياناً ، كما يأرن المَهْرُ
— ولكن الهوى للبلبلى جسر — وهذا القول ينطوي على معنى التشبيه من مقارنة الهوى بحسر الهلاك والبلبلى .

د - الاستعارة : نقع عليها في مثل قوله :

— إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى وأذلت دمعاً من خلائقه الكبر
وفي هذا البيت شخص الهوى والدَّمْع وشبّه الهوى بالإنسان تبسط يده ، فالاستعارة مكنية ، كما أنه نسب الى الدَّمْع التذلل والكبر وهي ، أيضاً ، من خصائص الإنسان .

— تكاد تضيء الناريين جوارحي : شبه الشوق بالنار وحذف المشبه . فالاستعارة تصريحية وهي أدنى الى طبائع التشبيه .

— فتأرن أحياناً كما يأرن المهر — استعار لصاحبته صفة مأثورة في المهر وحوّلها الى تشبيه .

هـ - الحوار : وفيه مثل صوتين : صوت الآباء والكرامة وصوت المهانة والاذلال . وقد غلب على المقطع الاول بمعظمه كقوله :

— أراك عصي الدَّمْع ... أما للهوى نهي عليك ولا أمر .

— بلى أنا مشتاق وعندى لوعة .

— تسألني من أنت ، وهي عليمه — فقلت كما شئت وشاء لها الهوى : فتيلك ، قالت أيّتهم ، فهم كثر ؟

— فقلت لها لو شئت لم تتعّتي ... فقالت لقد أزرى ..

— وقال أصيحاجي .. فقلت هما أمران ... — يقولون بعت السلامة بالرّدى
فقلت : أما والله ، ما نالني خُسْر .

وبين أن أبا فراس ، بالرغم من قيامه في العصر العبّاسي ، حيث طغت الاساليب
البديعية ، ظلّ يقتفي على أثر الفطرة والبداهة ولا يتعمّد الطباق والجناس وتنافر
الأضداد وما الى ذلك من أساليب صناعيّة ، موات . ذاك أنه لم يكن محترفاً ،
ينافس في سباق النظم ، بل كان يعبر عن معاناته بصدق مباشر . فمعانيه سيّالة ،
قلّما يعرف فيها التكنيف ، وقلّما يعمد فيها الى الصّور .

الشعر الوجداني نموذج ثانٍ من شعر أبي فراس الحمامه البائية

ذكرنا في نماذج سابقة ان التجارب الشعرية ترتبط بيقين اللحظة التي يعانيها الشاعر بحيث يعدّل من أقدار الأشياء ويدبّل ويخضعها لمنطقه العاطفي الخاصّ أو يتمثلها وفقاً للرؤى التي ترسم على شاشة الذات في الداخل . وهذا النوع من الشعر الذي يتغلب فيه اليقين العاطفي على اليقين العقلي ، واللحظة الإنفعالية على اللحظة التقريرية ، يدعي الشعر الغنائي ، وهو محاولة للتعبير عن العالم الشعوري والخيالي ، أكثر منه محاولة للتعبير عن العالم الحسي والمنطقي . ولقد رافقت الغنائية الشعر العربي . منذ الجاهلية ، تقوى حيناً وتشدّد وترتبط ارتباطاً حميماً بواقع الشاعر حتى تغدو وجدانية ، كما أنها تضعف أحياناً وينحسر فيها عالم الشعور والخيال ليظهر عالم الواقع ، بملامحه الثابتة المتجمّدة وطيته الكثيفة المظلمة ، فتتحوّل الغنائية الى نوع من الوصف النقلي ، المتشبّث بحدود المظاهر ونواميسها وأحجامها وأقسامها . ولعلّ الغنائية الوصفية التقريرية غلبت على الشعر العربي ، لأن تجربة الشاعر لم تكن ، دائماً ، مبدعة تصهر ما هو خارج عنها ، بل كانت ، غالباً ، مدّعة ، تواجه الأشياء وتقابلها ولا تحلّ فيها .

الوجدانية في الشعر العربي : ومع ذلك ، فإن الشعر العربي حُفِلَ بكثير من الفلّكات الوجدانية ، المسرفة بالغنائية ، حيث يعبرّ الشاعر عمّا ألمّ به ، فعلاً ، بتأثير الطوارئ الخارجية ، فيكون هو الذات والموضوع في آن معاً ، بينما تكون الذات في الشعر الغنائي مختلفة عن الموضوع ، مع أنها تحلّ فيه وتصهره وتخضعه .

الوجدانية هي استغراق في هموم الذات وانفعالاتها الخاصة والطوارئ التي أَلَمَتْ بها ، حتى كأنها نوعٌ من السيرة الذاتية المعبر عنها تحت وطأة انفعال يُذيب الحوادث والحواطر والتزعّات ويلونها بلونه الضاحك أو القاتم ؛ وفي أحيان كثيرة تشتدّ هذه النزعة حتى تأسر العالم كله في وجدان الشاعر ، فتغدو نفسه مركز الكون ، يُعلّل كما تعلّله ، ويفسّر كما تشعر به .

ولقد كان أبو فراس أحد أعلام الشعر الوجداني عند العرب ، لأنه لم يتكسّب في شعره ولم ينصرف فيه انصرافاً جماعياً عاماً ، بل اقتصر على همومه الخاصة وتنازعه مع نفسه وقدره ، مصوراً أحلامه وخيبته وزهوّه وبؤسه ، رابطاً ذلك بحوادث أَلَمَتْ به ، فعلاً ، فكان شعره صدى لها . ولعلّ أصدق ما جاء في شعره الوجداني الروميات التي قدمنا ذكرها ، ومنها قصيدة الحمامة الباكية حيث يقول :

أقول ، وقد ناحت بقربي حمامةٌ : « أيا جارتا ! هل تشعرين بحالي ؟
معاذ الهوى ! ما ذقت طارقة النوى . ولا خطرت منك الهموم ، يبال
اتحمل محزون الفؤاد قـوادمٌ ، على غُصن نائي المسافة ، عالي !
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا : تعالي أقاسمك الهموم ، تعالي !
تعالي ترّي روحاً لديّ ضعيفةٌ ترّدّد في جسمٍ يُعذّب ، بالي
أيضحك مأسوراً وتبكي طليقة ، ويسكتُ محزون ، ويندب سالي !
لقد كنتُ أولى ، منك ، بالدمع مقلّةٌ ؛ ولكنّ دمعِي في الحوادث غـالي !

والقصيدة ، كما بدت خلال هذه الأبيات ، تعبّر عن حالة من النجوى والوجد والحنين وشعور حادّ بالضعف والهزال ، يصحب ذلك ، كلّهُ ، نوعٌ من الأنفة والمرارة يدركان حدّ الاستسلام واليأس .

• إضاءة إخلاص الشاعر وصدقه فيما يقول ، جاءت معانيه معاني نفسية

مباشرة . لا تكتسي حلة البديع . كما نشهده في شعر أبي تمام ، ولا تعتمد الى التفصيل والاستطراد . كما نراها في شعر ابن الرومي . كما أنها لا تتظاهر بالعنجهية والغلو . كما يغلب في شعر المتنبي ، بل ان المعاني تسيل منها كما يسيل الجرح الداخلي . بصمت وبؤس وإحساس حادّ بالهزيمة والفسر والمستحيل . أنها نوع من حديث النفس مع ذاتها . أو نوعٌ من الصلاة والحشجة الداخلية يبثها الشاعر في خلد الروح ، متنفساً عن ألمه وفشله .

من الناحية النفسية : ولعلّ هذه التجربة النفسية المتلفعة بالظلمة والسواد ، والتي تضاعفت واشتدت ، حتى احاطت بنفسه وسيطرت على وجدانه ، جعلته ينظر الى ما يُلمّ به في العالم الخارجي نظرةً خاصةً ، مرتبطة ارتباطاً حميماً بواقعه ونفسيته . فهناك حمامة تهدل على غصن « نائي المسافة ، عالي » . وقد تمثل الشاعر هذه الحمامة تمثلاً وجدانياً صرفاً ، فلم تعد خارج سجنه أو خارج نفسه ، وانما حلّت فيه وتجسّد فيها المستحيل الذي يعانقه في احلامه ويتعدّر عليه في واقعه . لهذا غدت هذه الحمامة حمامة الحرية والانطلاق ، حمامة السعادة ، لها جناحا الامل ، ترفرف بهما كيفما شاءت ، لا يثقلها قيد ولا يوثقها أسر . وهكذا ، فان الحمامة كانت وسيلة خارجية للتعبير عن حالة داخلية ، وقد تفجّرت التجربة الشعرية في التنازع والخصام بين الواقع والمثال . أسر الشاعر يمثّل الواقع والحمامة المثال الذي يتوق إليه . انطلاقها يُضاعف من شعوره بالقيد والأسر ، كما أن القيد والأسر يضاعفان من شعوره بحريتها . لهذا تراءى للشاعر أنها على غصن « نائي المسافة ، عالي » . فالنأي والغلو ، هما سورتان من سور الغلو النفسي . تولّد من حسرة الشاعر على الحرية وتوقه وتوهّمه أن الحمامة في منجى من الأسر والقيد .

ولئن كان الشعر الوجداني يمدّ آفاق الذّات ويوسعها ويعمّق أبعادها ، حتى تُدرك آفاق العالم كلّهُ ، فإنّ الخواطر التي ألم بها ابو فراس في هذه القصيدة تظهر لنا انه قصر السعادة على الحرية ، والهُموم على الأسر ، معللاً بذلك جميع ما يراه وما يحيط به . فهو يعجب من بكائها بقوله :

معاذَ الهوى ، ما ذقتِ طارقةَ النوى ولا خطرتُ منكِ الهُمومُ ببالِ
أُحمِلُُ محزونَ الفؤادِ قِـوادِمُ على عُصنِ نائِي المسافةِ عِالي

هذان البيتان يعبران عن الأشياء بالمقابلة ويقترضان الواقع الجزئي الخاص على الواقع العام ، ويربطان مصير السعادة في الحياة بمصير فرد وواقعه . ولعل ذلك ، يمثل آفة الوجدانية . فهي تُنعم بالتوغل في يقين اللحظة الفردية ، وتُسرف في محسستها والغلو بها ، وتخرج من ذلك برؤيا يعوزها العمق وان كان لا يعوزها الصدق ؛ تفتقر الى الشمول والكلية وان كانت مشبعة بالاخلاص والذاتية . ولا بدع ، بعدئذ ، ان تكون الوجدانية شديدة الارتباط بالانانية بحيث يغدو مصير العالم مرتبطاً بمصير الفرد، بدلا من ان يكون مصير الفرد مرتبطاً بمصير العالم . فأبو فراس لا ينظر الى الوجود ، بصورة عامة ، وانما الى وجوده الخاص ، في مكان معين ولحظة معينة ، مضيئاً حدود الأشياء ، أسراً آفاق الحياة كلها في حدود حدقته الضيقة . لهذا ظلّ يرى أنه هو وحده في السجن والمنفى ، ولم يستطع ان يتعمق في تجربته ، فتبدو له أن الحياة كلها ، على رحبها وسعتها ، ليست سوى سجن كبير ، ذي قضبان حديدية . كما يقول بؤدليلر ، او منفى كثير الوحشة : كما يرى معظم الرومنسيين . ولا بدع ، فان هموم أبي فراس ظلت فردية ولم تتسع حتى تغدو هموماً انسانية ، الا أنها ، مع ذلك ، لا تفتقر الى الاحساس الانساني العميق ، لشدة إخلاص الشاعر ، وخاصة في قوله :

تعالِي تَري روحاً لَدَيّ ضَعِيفَةً تردّدُ في جسمٍ يَـعذَّبُ بِـالي
لقد كنتُ أُولى منكِ بالدَّمعِ مُقْلَةً ولكنّ دَمعي في الحِـوادِثِ غـالي

وهذان البيتان يُدركان حدّ الصلاة والاعتراف ، يبدو ، خلاهما ، رأس الشاعر منحنيّاً ، مخذولاً ، وملاحه منقبضة ، متجهمة ، فهو مسير ، مقسور ؛ إلا أن ذلك كلّهُ لا يذهب برجولته وإبائه ، يذعن ولكنه لا يستسلم ، يشقى ولكنه لا يهون . فأين ذلك كله من عنجهية المتنبّي وتبجّحه وجلبته وضوضائه .

ان ضعف ابي فراس اعمق انسانية من كبرياء المتنبي وتكبره ؛ فهو قريب
إلينا ، يُعاني معاناتنا ويصير مصيرنا . دون ان يتصنع بذلك الوجه الملحمي المخادع
الذي يرتديه المتنبي ليُخفي ملامح البؤس التي ترين على وجهه .

• • •

الطبائع الفنية :

ولعلَّ شدة إخلاص الشاعر وانصرافه للتعبير عن همومه الخاصة ، جعلاه
يُعنى بالتعبير المباشر عن تجربته ، يبتعد عن الاستعارات والتشابه ويتوسل
بالفكرة عن الصورة . فهو شاعر انفعال وليس شاعر خيال . شاعر تقرير وليس
شاعر تصوير ؛ فشعره لا يتعدى البعد الواحد ، دون تثقيف أو تكثيف .
ودون رؤيا تحوّل ما يُعاني في النفس الى شيء يُبصر ويشاهد . بدلا من أن
يُفهم ويتضح . فشعره شعر الانثيال والبساطة ، يفيض فيضاً ، ويباشر
مباشرة ، دون تعقيد ودون ذهنية ؛ نكاد لا نشهد فيه حيلة من حيل الغلو*
الذي نشهده في شعر المتنبي . أو مظهراً من مظاهر التكثيف والصنعة اللذين يطغيان
على شعر أبي تمام ، فهو شاعر الصدق والوجدان .

وبعد ، فإن الصدق في الانفعال ، وإن كان الباعث الأول للتجربة الشعرية .
يبدو قاصراً إذا لم تصحبه الثقافة ويشعل الحدس أحداقه ليرى في ظلمة النفس
والحياة ، بدلا من أن يُفهم في وضوح العقل والمنطق . والواقع ، أن الانفعال
الشعري . إذ يجوز من العالم الداخلي الى العالم الخارجي لا يتيسر له سوى
سبيلين ، سبيل العقل الذي يحوّل الى أفكار وسبيل الخيال الذي يحوّل الى صورة .
العقل يُترجم الانفعال ويفسّره . ويغيّر طبيعته ، أما الخيال فيجسده ويحلّ فيه
وينقله نقلا الى نفوس القراء . ولقد جاءت قصيدة ابي فراس : من هذا القبيل .
ذات انفعال شعريّ واسلوب ثريّ . تعتمد التقرير . وهو أدنى وسيلة من
وسائل التعبير ، إذ يتناول من التجربة خطوطها ، دون ظلالها . وما فهم منها
من خلال ما عوفي وشُعِرَ به . ونكاد لا نشهد في هذه القصيدة تشبيهاً ، مع أن
الشعر العربي . أسرف به عامة ، والتشبيه أقرب الى حقيقة التجربة من التقرير ،

بالرغم من أنه يُقصر ، غالباً ، عن ادراك روحها وتجسيد أبعادها ؛ التقرير يُوحى بخفوت التجربة وانطفاؤها ، كأنه يعبث برمادها . أما التشبيه ، فينطوي على محاولة لتجسيدها بالمقابلة ؛ فهو يفسر ، ولكن تفسيره غير مباشرة وصريحة كالتقرير . وهو أكثر يقيناً وأشدُّ تأثيراً ، لأنه يمثل الأشياء تمثيلاً ، يجمع فيه المعنى الذهني والتشخيص الحسي .

ولعلَّ ضعف التشبيه في هذه القصيدة . يعود الى أن الشاعر يعبر عن حالة داخلية . والتشبيه يميل الى التعبير عن الاشياء الخارجية ؛ كما ان تجربة الشاعر ، بالرغم من عنفها وصدقها ، ظلت عاجزة عن ابداع وسائل التعبير لتفصح عن ذاتها افصاحاً عميقاً . لضعف الدربة الفنية وانحسار الخيال . فأبو فراس يحاول أن يفهم شعوره : والشاعر المبدع يراه او يتمثله في خياله البعيد ، حيث تمحي الحدود بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، فيحلُّ الشعور بأشكال مادية وتكتسب المظاهر المادية حالة شعورية . لهذا تقتصر فضيلة أبي فراس في شعره على الوجدانية والصدق دون العمق . وهو ينزع نزعة نفسية أكثر منها فنية . ولئن تفوق على معظم الشعراء العرب بعامل الصدق ، فهو يقصر عنهم في التقنية الفنية التي اسرفوا في اعتمادها حتى غدت مبالغة اسطورية في شعر المتنبي ، وبذيعاً لفظياً وفكرياً في شعر أبي تمام وانهاكاً للمعنى وقتلاً له في شعر ابن الرومي . فشعر أبي فراس اقرب الى شعر الخنساء والمهلهل منه الى شعر زهير والنابعة والحطيئة .

النثر العباسي

مقابلة بين عبد الحميد وابن المقفع

ألمَّ ابن المقفَّع بالفارسيَّة إلى جانب العربية ودرس الأدب القديم وتخرج في الكتابة والرَّسُل . وقد خلَّص إلى نظريات عامة في البلاغة ترتبط بأسلوبه وطبيعة عبارته وتضيء لنا جانباً من جوانب درُوبته وطريقته الداخلية في فهم وظيفة النثر . فهو يقول ، مثلاً ، « البلاغةُ هي التي إذا سمِعَها الجاهلُ ظنَّ أنَّه يُحسنُ مثلَها » ، مشيراً بذلك إلى ان التَّمييز والتَّعقيد ليسا من البلاغة في شيء ، وإنما المهْمُ البساطة التي تباشر المعنى مباشرة ، تعبِّر عنه بعمق دون تعقيد ، وتدقيق دون تَمييز . وابن المقفع يحرص على تأكيد البساطة في العبارة ، فهو يأنف من الأبهة الخارجِية والفسيفساء اللفظِية والأجند والرَّدُّ حول الفكرة الواحدة والتماطل والتقتُّر في إيضاحها ، حتى أنه لا يخرج من القول : « إنَّ البلاغة هي التي إذا سمِعَها الجاهلُ ظنَّ أنه يحسنُ مثلَها . » وهذا القول يدلنا على أن مُعادلة العبارة اختلفت بينه وبين سابقيه : ممَّن يرون أن البلاغة تظهر في الصنعة المُسرفة والغواية بالمعنى واللفظ والايقاع والاستعارة . فابن المقفع يرى في ذلك كله ضرباً من التَمويه والاحتفال بصعوبة خارجِية تُفقد النثر غايته وتبعده عن الحقيقة إذ تجعل المعنى كالمُغْصاة يَعْبَثُ بها الكاتب في كلِّ جهة ، اظهراً للتحاذق والمهارة ؛ غاية النثر عند ابن المقفَّع هي إدراك المعنى إدراكاً خاطفاً في جُملة واحدة لا يستعرضه ولا يغيِّر حلَّه وأصباغَه ولا يُروِّضه أو يروِّض به ، وقد أنف من الاشكال البيانية التي تطفئ على المعنى وتستأثر به ، فتجعله مطيَّة لها ، بدلاً من ان تكون مطيَّة له .

«خروجُه على عمودِ البلاغةِ التَّرسُّليَّة : وقد خرج بذلك خروجاً ظاهراً على عمود البلاغة التَّرسُّليَّة ، فاسقط الزخارف والتَّرصيعات ولم يكِد يتوسَّل بالاستعارة ،

الا في احوال نادرة . فالنثر المجرد الذي يهدف إلى الافصاح والافهام لا يسفها . لأنها تنطوي أبداً على التواء منطقي . والنثر ربيب المنطق والوضوح . وابن المقفع يُعنى بالتوضيح من دون البث والتلميح . وينصرف إلى العبارة الجلية من دون الإشارة والتمويه ؛ لهذا نكاد لا نشهد في نثره إيقاعاً آلياً . ظاهراً . يتولد من تقسيم العبارة وموازينها وتسجيعها وما إلى ذلك ، لأن النثر الذي تصدّى له اختلفت غايته عن النثر الحميدي . فابن المقفع كان يهدف إلى التعليم والاصلاح وكان يتوسل بالأدب في سبيل غاية خارجة عنه دون ان يتخلّى عن الغاية الجمالية . لهذا ظهر الجدل في نثره ، بينما كان يظهر اللهو والتعابث في نثر عبد الحميد ؛ وغلب التقنين في ألفاظه . بينما كانت ألفاظ عبد الحميد كالخواري الزهوة بذاتها المسرفة بالبرج والتصبُّغ . تجري على أيقاع ودلال . فهي لم تكن تعمل وتدأب بل تلهو وتطرب وتماجن . لهذا نشهد ان عبارة ابن المقفع تخلت عن الإقبال والإدبار وامتنعت عن التكرار والمماضغة ، حتى كأن النثر الحقيقي وُلد على يديه .

فلذة من نثره : فلو اتخذنا في صدقة الاستشهاد قوله : « من نصّب نفسه للناس إماما في الدين ، فعليه أن يبدأ بتعليم نفسه ، فيكون تعليمه بسيرته أبلغ من تعليمه بلسانه » . نرى ان هذه الجملة خالية خلواً تاماً من الاستعارة والترادف والإيقاع والخطابية . كما أنها عاطلة عن الزخرف والبديع ، بحيث نرى أن المعنى هو الذي يسير العبارة ويخضعها لمقتضياتها ، بينما كانت العبارة تسيّر المعنى في نثر عبد الحميد وتخصمه لمقتضياتها . أما اللفظة فتجري وفقاً لضرورة المعنى . وقد فقدت استقلالها وممانعتها وتخلت عن الرف والتزوّق وجعلت تخدم المعنى وتدعن له ؛ فهي لفظة عاملة ولبست لفظة لاهية ، وقد غدت كسلك ينقل المعنى عبره . بدلاً من أن تكون لوناً او ترفة تخلق الناظر بتأنقها ومشاهدتها . وليس ثمة أية لفظة ترصيعية بيانية في تلك العبارة ، بحيث لا نستطيع ان نسقط لفظة واحدة دون ان يختل المعنى ويتعدّر فهمه ؛ فاين ذلك كله مما شهدناه في نثر عبد الحميد من تعاطف وتراكم في الألفاظ ؛ بل أين هذا التعبير المباشر الذي يفهمه القارئ فهماً من الإلتواء والتورية في نثر عبد الحميد بحيث غدا ما نفهمه من العبارة أدنى غاية من غاياتها ؟

البلاغة هي الإيجاز : ولا بدع في ذلك كله ، فقد أوجز ابن المقفع خصائص أسلوبه أذ قال : « البلاغة هي الإيجاز ». وقد كان العرب يعرفون ضرباً من الإيجاز أسموه جوامع الكلم يظهر فيه اكتظاظ المعاني وحشدها ؛ أما الإيجاز الذي أشار إليه ابن المقفع ، فكان ردّة على الأسلوب البلاغي الفضفاض الثوب ، الملمع بالإطناب والاسهاب ، المتقلب قلباً على وجوه لا حصر لها ، كأنه قطعة من الحلبي . فابن المقفع لا يعيد المعنى إلى ذاته ، ولا يتقلب فيه تقلباً أو يتحلى تحلياً ولا يجري به في كل اتجاه ، وإنما يشطر مباشرة إليه ثم ينصرف إلى ما دونه . فهو يدرك أن البلاغة عبث بالمعنى عبثاً منكراً ، دون أن يقوى على امتلاك زمام امره والاستقلال بشأنه .

ندرة التعوت والمرادفات والصور : وكان من ذلك كله ان تضاءلت التعوت في نثره تضال المرادفات ، وقلّت الصور وكثرت الفكر ، فهو لا يطيل ولا يفصل ولا يتحاذق ويتبارع ؛ وإذا ألمّ بحادثة ، فإنه يذكرها كمعنى يفهم في الذهن وليست كصورة تشاهد في البصر ، معتمداً التجريد والتحديد ، لأن الحادثة كانت بالنسبة إليه كاللفظة وسيلة ، لا غاية ومعبراً يجوز منه إلى التقرير والسرّد . فلو اتخذنا مثلاً قوله : زعموا أنه كان رجل تاجر ، وكان له شريك ، فاستأجرا حانوتاً ، وجعلا متاعهما فيه ، وقابلناه بقول عبد الحميد : « فملح عذبا وأمر حلوها ، وخشن لينها ، ففرقتنا عن الاوطان ، وقطعتنا عن الإخوان » .

نخلص إلى ان ابن المقفع عرض لمعان في جملة واحدة ، تولد أحدها عن الآخر ، واختلف عنه اختلافاً تاماً ؛ وإذا سقط أحد المعاني تعطل السياق من دونه ، وتعذر علينا الفهم . اما المقطع الذي اجتزأناه به من عبد الحميد ، فلا يشخص فيه إلا معنى واحد ، يحمل متعددة دون حصر ، تدور على ذاتها وتكرر ، بحيث نستطيع ان نسقط معظمها دون ان يتشوه المعنى .

السير والرقص : فنسبة الأولى الى الثانية هي كنسبة المشي والسير إلى الرقص . كلام عبد الحميد ، ليس له هدف يصل إليه مباشرة ، فهو لا يجري على خط مستقيم ،

جملته تُقبَّل وتُدبَّر ، وتعيدُ الاشارات والحركات ذاتها ، لانها ليست وسيلة للمعنى وانما وسيلة للإيقاع . فاللفظة في نثره هي كالخطوة في الرقص ؛ فكما ان الخطوة في الرقص لا تهدف للسير ، وانما لتجسيد النغم والحضوع للإيقاع ، كذلك ، فإن اللفظة في نثر عبد الحميد ، لم تكن تهدف للمعنى وانما إلى بث النغم الشبيه بالقافية ، حيناً ، والسجعة ، حيناً آخر .

اما اللفظة في عبارة ابن المقفع فهي شبيهة بالسبَر ، لأن هدفها الوصول إلى المعنى ؛ لذلك تعطل فيها الايقاع الخارجي والإقبال والإدبار والتحاقد في الإشارة والعبارة ؛ وما كان يعبر عنه ، قبلاً ، بقطع غدا يعبر عنه بجملة لا تعدو الألفاظ القليلة . لقد بقيت الألفاظ التي تحمل معنى وسقطت الألفاظ التي تحمل إيقاعاً . لهذا كان اسلوب عبد الحميد يستحوذ على الحواس ويأخذ بالتبهرج والحلاية ، بينما اقتصر اسلوب ابن المقفع على التوضيح والتعلل والمباشرة ، يؤدي المعاني في حدودها وحسب ؛ ابن المقفع يعمل وعبد الحميد يلهو . الأول يسير ويعدو ، أحياناً ، والثاني يرقص ويطرب ويستعرض الألوان والأصباغ . ابن المقفع يلتصق بأديم الواقع ، ويعنى بالسرد ، أما عبد الحميد ، فكان يتخذ الواقع منطلقاً للتعبير عن المهارات الشخصية والقدرة في مزوجة الألفاظ والمعاني وعرضها في وجوه مختلفة متباينة .

السَّهْلُ الْمُمْتَنِعُ : لهذا كان اسلوب ابن المقفع سهلاً مُمتنعاً ، أي سهلاً صعباً ، لأن العبارة الشديدة الوضوح تبدو في ظاهرها يسيرة ، لا عناء ولا كد في إدراكها ؛ إلا أن معجزة الوضوح في النثر تقتضي دُرْبَةً ، بحيث يوفّق الكاتب في الإحاطة بالمعنى إحاطة مباشرة ، يتردّد عليها ، ولا يراوده ولا يؤديه بُلغاً أو أفساطاً أو أفساطاً متمزقة متناثرة . الصعوبة هي في الاسقاط والانتخاب والتعويض بلفظة واحدة عن ألفاظ عديدة ، وجملة مقتضبة عن جمل مسهية لا حد لها . مثال ذلك قوله :

« وَجَعَلَا مَتَاعَهُمَا فِيهِ . وَمَكْرَا الحيلة في ذلك ؛ وجَعَلَا يَتَرَاوَحَانِ فِي حِمْلِهِ » . وقد يتوهم القارئ ان لفظة « متاع » هي اللفظة الأولى التي خطرت للكاتب فتداولها بيسر وسهولة . والواقع ، أنه كان يستطيع ان يتوسل بألفاظ أخرى من دونها ، كلفظة « بضاعة » ، أو حوائج أو مؤن » وهي جميعاً تؤدي المعنى دون تعثر أو نقص . إلا أن ابن المقفع كان له شأن آخر مع الألفاظ ، لا يتعرّف فيها ولا يتبدّل ،

لا يتناول الوحشية الغريبة ولا السفلة السوقية ، وإنما يتخذ الألفاظ الفصيحة دون غرابة ، وإسفاف . لذلك اعتمد لفظة « متاع » وهي الأفصح والأقوى .

الإيقاع والنغم : ولئن خلا أسلوب ابن المقفع من الإيقاع ، فهو لا يخلو من النغم الصامت الذي يتولد من تآلف حروف اللفظة مع ذاتها ، ومع ما قبلها وما يليها ؛ فالنغم في نثره خفي ، حي ، لا نسمعه بشكل واضح ، وإنما نشعر به شعوراً غامضاً في قراءتنا . وقد يتوهم بعض الدارسين . ان الجملة الإيقاعية أبلغ وأعسر من الجملة التي لا إيقاع فيها . ويرون ان في نثر عبد الحميد فضيلة ليست في نثر ابن المقفع للإيقاع الضمني المتآلف في روح الحروف والألفاظ . إلا أن التناغم والتآلف في العبارة المرسلة ينطوي على نقص ودربة وحس لا قبل للنغم الإيقاعي بهما . فبعد الحميد كان يُعنى بنهاية الجملة وفي موازنة العبارة ، بحيث يتولد من ذلك نغم آلي موزون بصيغة العبارة والألفاظ ، اما ابن المقفع ، فكان يُعنى بالحرف في اللفظة . واللفظة في الجملة والجملة في المقطع ، بحيث تتآلف ، جميعها ، في الإداء وتبعث في خلد القارئ شعوراً بأن اللفظة تجسد المعنى وتبعث فيه روحاً .

تكثيف اللفظة : وقد كان من شدة عناية ابن المقفع باللفظ وتعمُّته به ، أن جعل يحشده حشداً حتى ان الجملة الواحدة تتسع لأكثر من معنى واحد ، فيكون ، مثلاً ، في الفعل معنى والمفعول به معنى آخر ، يكمل المعنى الأول ويوضحه ويعمِّقه ، دون ان يكرره ، على غرار عبد الحميد . مثال ذلك الجملة التي اجتزأنا بها سابقاً : « مكرَّ الحيلة في ذلك » ، حيث جمع معنَيي المكر والحيلة وجعلهما يتعاقبان ، دون اضطراب أو تقعر . وقد يتوسل أحياناً بالصيغ الفعلية التي تشتمل بطبيعتها الخاصية على حروف معنوية ، كالآلف التي تدل على المشاركة والاختذ والرد والتأ التي تدل على العمل الذاتي ، كما في قوله : « وجعلاً يراوحيان في حمله » ؛ وقد جاء فعل تراوح فعلاً إيجازياً سهلاً ، ممتنعاً ، فبدلاً من أن يقول أن الرجلين كان أحدهما يحمل العدل تم يضعه فيحمله رفيقه لراحة كل منهما ، أدرك فعلاً يدل على الراحة الذاتية والتبادل ، دون أن يفصح عن ذلك بألفاظ متعددة . ولعل ذلك هو الإيجاز الذي اشار اليه ابن المقفع في تحديده للبلاغة .

نموذج من القصص الخرافي في كليله ودمنه لابن المقفع الحمامه والثعلب ومالك الحزين

زعموا أن حمامة كانت تُفْرِخُ في رأس نخلة طويلة ، ذاهبة في السماء . فكانت الحمامة تُشْرِعُ في نقل العُشِّ إلى رأس تلك النخلة ، فلا يُمكنُها ما تنقلُ من القش . وتجعله تحت البيض ؛ إلا بعد شدة وَتَعَبٍ وَمَشَقَّةٍ ، لطول النخلة ، وسحقها^٢ . وكانت ، إذا فرغت من النقل ، باضت ، ثم حَضَنْتْ^٣ بيضها ؛ فإذا انقاض^٤ ، وأدرك^٥ فراخها ، جاءها ثعلبٌ قد تعهد^٦ ذلك منها . لوقت قد علمه ، ريثما^٧ ينهض فراخها ، فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها ، وتوعد^٨ها أن يرقى إليها ، أو تلقى^٩ إليها فراخها ، فتلقبها إليه . فبينما هي ، ذات يوم ، وقد أدرك لها فرخان ، إذ أقبل مالك الحزين ، فوقع^٩

١ - مالك الحزين ، ويقال له : البلشون ، طائر من طيور الماء ، زعموا أنه دعي بذلك لأنه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الأنهار ، فإذا نشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزينا ، كئيبا ، وربما ترك الشرب حتى يموت عطشا ، خوفاً من زيادة نقصها إذا شرب منها .

٢ - سحق : العلو .

٣ - حضنت بيضها : ضمته تحت جناحيها ، ورخت عليه للتفريخ . استعمال الماضي في « باضت وحضنت » للمضارع تبيض وتحضن ، وهو استعمال بليغ .

٤ - انقاض البيض : انكسر وخرجت منه الافراخ .

٥ - أدرك : بلغ .

٦ - تعهد : تفقد وعرف .

٧ - ريثما ، الى ان .

٨ - توعدا : تهددا .

٩ - وقع الطائر : سقط ونزل .

على النَّخْلَةِ ؛ فلمَّا رأى الحمامة كثيَّةً حزينةً ، شديدةَ الحَمَمِ ، قال لها : يا حمامة ! ما لي أراك كاسفةَ البال^١ ، سيَّئةَ الحال ؟ فقالت له : يا مالك الحزين^٢ : إنَّ تعلباً^٣ ذهيتُ^٤ به ، كلَّما كان لي فرحانٌ ، جاءني يتهدَّدُني ، ويصيحُ في أصلِ النَّخْلَةِ ، فأفرقُ^٥ منه ، فأطرحُ إليه فرسخي^٦ ! قال مالك الحزين^٧ : إذا أتاك ليفعل ما تقولين ، فقولي له : لا أُلقي إليك فرسخي^٨ ! فارقْ لي^٩ ، وغررْ^{١٠} بنفسك ؛ فإذا فعلتَ ذلك . وأكلتَ فرسخي^{١١} ، طرتُ عنكَ ، ونجوتُ بنفسي . فلمَّا علَّمها مالك الحزين^{١٢} هذه الحيلةَ ، طارَ ، فوقع على شاطئ نهر . وأقبل الثعلبُ^{١٣} ، في الوقت الذي عرَفَ . فوقفَ تحت النَّخْلَةِ ، ثمَّ صاحَ ، كما كان يفعلُ ؛ فأجابته الحمامةُ بما علَّمها مالك الحزين^{١٤} ؛ فقال لها : أخبريني مَن علَّمك هذا ؟ قالت : علَّمني مالك الحزين^{١٥} . فتوجَّه الثعلبُ^{١٦} ، حتَّى أتى مالكاً الحزينَ ، على شاطئ النهرِ ، فوجده واقفاً ؛ فقال له الثعلبُ^{١٧} : يا مالك الحزين^{١٨} ، إذا أتتك الرِّيحُ عن يمينك فأين تجعلُ رأسك ؟ قال : عن شمالي . قال : فإذا أتتك عن شمالك أين تجعلُ رأسك ؟ قال : عن يميني ، أو خلفي . قال : فإذا أتتك من كلِّ مكان وكلِّ ناحية ، أين تجعله ؟ قال : أجعله تحت جناحي . قال : وكيف تستطيع أن تجعله تحت جناحيك ؟ ما أراه يتهاي^{١٩} لك . قال ! بلى ! قال : فأرني كيف تصنعُ ؟ فلعمري ، يا معشر الطَّيْرِ ، فقد فضَّلَكُمُ اللهُ علينا ! إنَّكَنَ^{٢٠} تدرينَ ، في ساعة واحدة ، مثل ما تدرني في سنة ، وتبلُغُن ما لا تَبْلُغُ ، وتُدخلن رؤوسكن^{٢١} تحت أجنحتكن^{٢٢} من البردِ والريِّحِ ، فهنيئاً لكنَّ ! فأرني كيف تصنعُ ؟ فأدخل الطائرُ رأسه تحت جناحيه ، فوكبَ عليه

١ - كاسفة البال : متغيرة ، عابسة .

٢ - ذهيت : بليت وأصبت منه بشر .

٣ - أفرق : مضارع فرق منه : خاف .

٤ - غرر : أمر من غرر بنفسه . عرضها للهلكة .

٥ - ارأه : ظنه .

٦ - يتهاي لك : مضارع تهاي له الامر : امكنه .

الثعلب^١ ، مكانه^٢ ، فأخذه ، فهمزه^٣ همزة دق^٤ عنقه^٥ ، ثم قال : يا عدو نفسه ! ترى الرأي للحمامة ، وتعلمها الحيلة لنفسها ، وتعجز عن ذلك لنفسك حتى يتمكن منك عدوك؟ ثم قتله وأكله .

إيجاز المضمون : تلاً الفيلسوف يئدبا هذا المثل للملك دبشليم ، تدليلاً على المرء الذي يحسن النصيح لسواه ولا يحسنه لنفسه ، فيتغرر ويقع في الحسارة الفادحة أو يوفي منه إلى الهلاك . وآية المثل أن حمامة كانت تخاف ثعلباً ، يتهدّها بالتسلق إليها في أعلى الشجرة ، فتلقّي له فراخها في كل عام وتلقّي نفسها ثكلى من دونهم . وقد نصحتها مالك الحزين بأن تدع الثعلب يتسلق إليها اذ هو عاجز عن ذلك ، كما أنها قادرة أن تطير عنه وتنجو بنفسها . فلما قدم الثعلب في حينه ، وطلب منها أن تلقّي له بفراخها ، نقلت له الكلام الذي لقّنها إياه ذلك الطير ، فأسقط في يدي الثعلب وعرف أنّها لم تدرك ذلك بنفسها ، بل أن ثمة من أفتاها به ولقّنها إياه . وعرف أنه مالك الحزين فنقم عليه وقرّر أن يثأر منه . واذا لقيه على شاطئ النهر ، ساءله عن احتمائه من الريح ، عندما تأتبه يميناً وشمالاً ومن كل جهة . فأخبره أنه يخبئ رأسه تحت جناحه الأيسر أو الأيمن أو تحت جناحيه ، جميعاً ، فطلب منه أن يمثل ذلك أمامه ، ففعل فانقضّ عليه وغمز عنقه .

الفن الذي تنتمي إليه القطعة : القصص الاسطوري : تنتمي هذه القطعة إلى القصص الأسطوري ، وهو فن يقوم على مقومات القصة ، لكنّه يمتاز عنها بما يلي :

أ - أنه يتلو أحداثاً لم تقع وغير ممكنة الوقوع ، إلا أنّه ينظّمها بما يؤهم بواقعيّتها وإمكان حدوثها .

١ - مكانه : اي في مكانه .

٢ - همزة : ضغط وعضه .

٣ - دق عنقه : كسره .

ب — أنه يتوسل البهائم ككتفيه له في التعبير عن طبائع الناس وغرائزهم وأخلاقهم.

ج — أنه يتعمد الإيجاز في السرد والتكثيف ليُقضي إلى حكمة عامة أو موعظة أو نصيحة تُوضح جانباً من طبائع الناس وعلاقتهم ، بعضاً ببعض ، وسبل النجاح والفشل والخير والشر .

د — إنها ذات نزعة اصلاحية تُظهر المآل السيء الذي ينتهي إليه كُلُّ من يخطيء في تصرفه ، وإن كانت تفضل ، أحياناً ، السبيل وتنحى منحاً واقعياً ، إذ تدع بعض أصحاب المكر والحيلة ينتصرون على أصحاب الطوية الحسنة والوداعة .

تحليل المضمون : هدف الكاتب من وضع هذه القصة الى غاية تعليمية ، إرشادية ستتضح لنا من خلال دراستنا للإحداث والأشخاص ، إذ إن المعاني لم ترد فيها بأسلوب تجريدي مستقل ، بل ملتزمة بتصرف الأشخاص وما تواقعوا معه من أحداث .

أ — الأشخاص :

أولاً — الحمامة : إن الحمامة القائمة في هذه القصة منقولة عن الحمامة القائمة في الطبيعة ، استدلل الكاتب على طبائعها وغرائزها واتخذ منها نموذجاً لنوع من التصرف يوافق طبائع بعض من يُشبهها من الناس . وفي وعي واضع هذه القصة أو لواعبه أن ثمة تشابهاً بين أخلاق البشر وتصرفاتهم وطبائع البهائم وغرائزهم . وقد آتخذ من الإنسان واقع حياته وألف بينه وبين واقع البهائم بحيث نستشف من خلال تصرفات البهائم الموافقة لطبيعتها مواقف إنسانية مماثلة لها . فالحمامة تتصرف وفقاً لغريزتها التي أمعن الكاتب فيها درساً ، فأدرك أنها مسيرة بغريزة التناسل تُعبد عشها في حينه وأنها تتخاف على فراخها وتحميها فتكبد أعظم « الشدة والتعب والمشقة » لتُنقل عشها إلى رأس نخلة باسقة . وهكذا ، فإن الكاتب لا يصرح في التعبير عن حذرها وخوفها ، بل يدعها تتصرف بما يُوحى به . فهي إذ تنقلت العش إلى نخلة عالية ، وإلى رأسها ، إنما أوعزت بذلك إلى صاحب الفطنة ، أنها تنأى بصغارها ولا

تدعها في مُتناول من يَضُمُّ لها أذى أو من يطمع بها . وهي ، كذلك ، تبيض وتحضن بيضها ، وفقاً لما هو مأثور في سائر بني جنسها .

إلى هنا نقع على أحداث واقعيّة ، طبيعيّة ، لا تختصُّ بها الحمامة عما دونها من سائر الحمام . إلا أن الكاتب يُولج الثعلب في سياق الأحاديث ، فتتجهّم وتتعتّد ، وتطالعا من خلالها ملامح الفاجعة . ذلك أن حرصها الشديد وابتناءها لعشّها في أعلى أعلى الشجرة لم يجدها في الاحتراز من الأشرار ، بل إن الثعلب كان يستولي عليها بالرعب ، فتلقي له فراخها ، واجفة ، مضطربة ، لتنجو بنفسها منه .

فإلى مَـ يُشِيرُ تصرف تلك الحمامة ؟

١- أن الحذر والحيلة قد لا يجديان في دفع الضرر والوقوع كفريسة بين أيدي أصحاب الأطماع والمتفرّغين للغدر والوقعة .

٢- أن العاطفة ، وهي هنا عاطفة الأمومة قد لا تؤدي إلى السّلامة ، إذا لم تستر بنور العقل الذي يُهدي إلى حسن التدبير والتّجاة . ومثل ذلك الغريزة ، فهي تدفع المرء إلى التّصرّف بما يُبقي على النّسل وقوام الحياة ، لكنها لا تجدي في التخلّص من أنشوطه الأحداث الطارئة التي تؤدي بمن تطاله إلى الخسارة الفادحة . فهذه الحمامة ترمز إلى الغريزة المطلقة ، غريزة الأمومة وحفظ النّسل وغريزة حبّ البقاء ، إذ أنها كانت تؤثر حياتها على حياة فراخها ولا تحسن الاستفادة من معطيات الواقع ، لتكيّف بالنسبة إليه وتفيد منه في درء الخطر المحدق بها .

٣- إن الحياة أعطت نوااميس ثابتة ، أبدية ، لا تتغيّر ، إذا تفتن لها الأحياء وساروا وفقاً لمنطقها أنقذتهم من الآفات . فهي قد أوجدت الحمامة ضعيفة واهية والثعلب مكرراً ، ومفترساً . إلا أنها منحتها ، ما يعوّض عن ضعفها بالنسبة إلى قوّة الثعلب ، فجعلتها قادرة على الطيران ، لتطير عنه ، كما أنها جعلتها قادرة على أن تحط في أعلى الأشجار ، فيما جعلته يدب على قدميه ويديه ولا يقوى

على التسلّق، ممّا أعدم قوّته وأزال مفعولها، وبدت الحمامة وكأنّ الطبيعة قد جهّزتها بما ينقذ حياتها ، إذا أحسنت التصرّف به والإفادة منه .

إلا أنّ الحمامة بدت حمقاء ، عمياء البصيرة ، واهية العقل ، لم تفتن إلى حكمة الطّبيعة ولم تفد من نواميسها ، ممّا أورثها الثكل والفجعة .

٤ - ليست الطبيعة والقدر هما اللذان يُنزلان الخطوب الفاجعة على الأحياء ، بل إنّ الأحياء أنفسهم هم الذين يجرّون الويل إلى نفوسهم من طيشهم وخوفهم وتروّعهم وافتقادهم لهداية العقل .

٥ - إنّ القيمة النهائية للأحياء ، هي قيمة فكرية ، تنظر في مُعطيات الواقع وتدعّ نُصرُفها كنتيجة لها ، فإذا اختلّ ذلك ، توالى الأحداث المفجعة .

٦ - إنّ تلك الحمامة ، في سذاجتها وغبائها ، لا تزال تهرف بكلّ ما تعرف ، ولا تحترس من الكلام ، ممّا ساق الأذى إلى من أحسن إليها ، إذ أفشت سرّه وباحت باسمه . فالعقل ينبغي أن يكون ، أيضاً ، ضابطاً للسان ، يسيّره وفقاً لمُعطيات الواقع وطبائع النّاس ومطامعهم .

ثانياً - مالك الحزين : وهو يرمز كالحمامة إلى فئة من النّاس ، ممّن يُسندون الخير للآخرين ولا يعرفون خير أنفسهم . وهو يبدو أكثر ذكاءً من الحمامة ، يفتن إلى واقع الأشياء ومعطياتها وينفذ منه إلى النّجاة . لقد أدرك أنّ الثعلب يعجز عن التسلّق وإن الحمامة قادرة على أن تتوسّل جناحيها لتطير عنه ، أي أنّه أدرك بعض نواميس الطبيعة وحكمتها . إلا أنّ معرفة ناقصة ، مشوّهة ، فهو ، على ذكائه ، يُفسد عقله الغرور ويفقده فضيلته . فقد ألّمّ به الثعلب ، وامتدحه وعظم من أمره وتضاءل من دونّه ، حتّى نفخ الغرور أوداجه ، وجعل يفخر بما ميّزته به الطبيعة على سائر الطّيّر والبهائم . فالطبيعة قد منحتة الجناح ليحلّق حيث لا تقوى قدما الثعلب على الوصول . وقد أعجب بذاته وصدّق قول الثعلب أنّه متفوّق ، يدري بساعته ما

لا ليس يدرية في سنة، فوضع رأسه تحت جناحيه وأطفأ عينيه أمام عدوه المتربص ، فانقض عليه وأهلكه . ومؤدى ذلك كله ما يلي :

١ - ان الغريزة لا تتكامل ولا تصلح إلا بهدي العقل ونوره .

٢ - ان العقل لا يُبصر الحقيقة والصواب إلا إذا كان صاحبه حذراً ، يأنف من الغرور الذي يُعدم العقل ويُفقد فضيلة الرؤية الصائبة .

٣ - أن المرء الذكي يميز بين العدو والصديق ، يُحاذر الأول ، وبتغظن إلى غايته ومراميه وما يضميره له ، فلا يصدق ما يظهره له من مودة كاذبة عما يضميره من حقد شديد .

٤ - ان الخيلاء والعنجهية يُفقدان صاحبهما بصيرته ويؤديان به إلى الهلاك . فالغرور هزأة العقل .

ثالثاً - الثعلب : إذا كانت الحمامة قد مثلت الغريزة المطلقة وهزال العقل وضعف التدبير ، ومالك الحزين العقل العارف معرفة جزئية ، المتحول إلى الجهل والحمق بالاغترار والعنجهية ، فإن الثعلب يمثل الغدر أي العقل ، عندما يضع نفسه في خدمة الشر عندما يستخدم العقل ، ليضاعف من قدرته على الأذى . فالثعلب يعمل ، هنا ، ولا دأب له إلا السعي وراء الغدر ، يكتسب رزقه من لحوم الآخرين يغتذي من دماهم وأشلائهم ، لا تعرفه رحمة أو شفقة ولا يتعطف لشكل أو بؤس . إنه رمز الأنانية الغادرة التي تستحل كل حرام لتحقيق مآربه .

والثعلب في ذكائه ، يفيد من غباء الآخرين ورذائلهم ويحوّلها إلى خير له ، وفقاً لطبيعته الأنانية الماكرة . لقد ألمّ بالحمامة وراودها عن فراخها ونال مأربه ، بعد أن أفاد من خوفها وغبائها وضعف حيلتها . وكأن الكاتب يوعز بذلك إلى أن ضعيفي الحيلة والتدبير في الوجود هم ضحايا ذوي الحيلة والمكر .

ومن جانب آخر ، وقف له عدو طارئ ، فأفسد عليه خطته ومصالحته ، فلم

يستسلم ولم يتولَّ ، بل أنه أقام على غايته ومطمعه وتدبّر حيلة أخرى ، أمدته بها معرفته لطباع الآخرين وموضع الضعف فيهم . لقد أدرك أن مالكاً الحزين يتفوق فطنة على الحمامة ، إلا أن له موطن ضعف ، يحوّل فضيلته إلى رذيلة ، وهو الغرور وأخذه للأشياء بظاهرها المخادع . فاستغلّ تلك النزعة فيه ، وتلقّفه وأودى به . وغاية الكاتب في ذلك قد تنمُّ عن الأمور التالية :

١ - أنَّ العقل ليس فضيلة إذا استخدمه صاحبه في سبيل الشر .

٢ - أن أصحاب المكر والحيلة هم الناجحون في الواقع ، يحبون من فضل ما ينزلونه بالآخرين من خطوب وخسائر .

خلاصة حول حكمة النص : لقد حاول الكاتب أن يعلم الإنسان، من خلال الحيوان ، الحكمة الواقعية التي تدع المرء ينجو من الهلاك ويكسب المكاسب ، دون نظر في قيود الخير والشر والحلال والحرام . وبخلاف ما عليه مذهب أرسطو ، فإن الكاتب يوقع الأحداث بما يدع صاحب الحيلة ينجح ويفوز فيما يفشل ويُنكب أصحاب الخير . فالحمامة في وداعتها ورقتها وخوفها أصيبت بالثكل ومالك الحزين لقي مصرعه من الخير الذي أسداه لسواه ، ولم يحظ ويفز إلا الثعلب وهو الأشدّ لؤماً والأكثر غدراً . ولونحاً الكاتب منحى مثاليّاً ، كان أخرى به أن يوقع الأحداث بما يدع أصحاب الخير يفوزون وأصحاب الشر يندحرون . فالنزعة الطاغية على حكمة هذه الأقصوصة هي الحكمة العملية التي لا توظف الضمير ولا تغذي إنسانية الإنسان بل تؤمن له مصلحته كيفما تيسّرت ، حتّى لو كان ذلك على حساب الآخرين وهلاكهم .

ب - الأحداث : تتّصف أحداث هذه القصة الأسطورية بالنزعة التصاعدية والنموّ إذ ان الحادثة اللاحقة تدفع بالأزمة إلى عقدها ، وهي طمع الثعلب وثكل الحمامة ، ثم إلى حلّها ونهايتها إذ يغدر الثعلب بمالك الحزين . وهي ، أيضاً ، حسنة التوقيع ، إذ ترد في اللحظة المؤاتية . فالكاتب لم يدع مالكاً

الحزين يلتقي الحمامة إلا بعد أن حلت بها الفاجعة، وذلك كي يُنقذها منها، ولم يُوقع لقاءه لملك الحزين ، إلا بعد اسدائه النصيحة وتواقعه مع الثعلب في قضية الثأر .

والكاتب يتوسل الحادثة الصامتة، الموحية ، بدلاً من الأفكار، للتدليل على المواقف والأحوال النفسية . فبدلاً من أن يُعبرَ عن ذلك ويصرّح به طواه طيَّ الحادثة بقوله :

— إذا شرعت في نقل القشّ إلى رأس تلك النخلة ، لا يمكنها ذلك إلا بعد شدة تعب ومشقة ، لطول النخلة وسحقها .

فهذه الحادثة لا تقتصر دلالتها على ذاتها ، بل إنّها ذات دلالة مضمرة .

إلا أنّ معظم الأحداث الأخرى تقف عند دلالتها ولا تستبطن رمزاً لحركة نفسية . مثال ذلك قوله :

— فإذا فرّغت من النّقل ، باضت ، ثم حضنت بيضها ، فإذا انقاض وأدرك فراخها جاءها ثعلب .

وهذه الحادثة تمثّل على الأحداث الأخرى في اقتصارها على معناها الخاص بها وعلى الحركة والتصرف الفعلي الذي يظهر وجهاً من وجوه القصة في سياقها الظاهر .

ج — الحوار : ألمّ به الكاتب في نهاية القصة ، وكان قد اعتاض عنه بالمرّد في مطلعها بمثل قوله :

— « جاءها ثعلب ، قد تعهدّ ذلك منها بوقت قد علمه ، ريثما ينهض فراخها . فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها ، وتوعدها أن يرقى إليها أو تلقى إليه فراخها . »

فهذا المقطع ينطوي على سرد كان يمكن أن يحلُّ الحوار محلّه . إلا أن الكاتب أثر فيه السرد اقتضاباً .

ونقع على الحوار فيما عدا ذلك بين مالك الحزين والحمامة ، اذ قال لها :

— ما لي أراك كاسفة البال ، سيئة الحال ؟

ف قالت له :

— يا مالك الحزين ، إن ثعلباً دُهِيت به ، كلما كان لي فرخان ، جاء يتهدّدني . .

فقال لها :

— إذا أتاك ليفعل تقولين له . . .

وهناك حوار مخادع ينمُّ عن نفسية الثعلب وحذقه لأساليب الدّهاء والوقية ، إذ أغدق على مالك الحزين كل مدح ، عاد وانتزعه منه انتزاعاً فاجعاً عندما انقضَّ عليه .

طبائع الأسلوب :

أولاً — اللَّفْظَةُ المفردة : وقد بدت الفاظه ، خلال هذا المقطع ، كما بدت في سائر كتبه ، ألفاظاً مقنّنة ، تحمل كلّ منها معنى خاصاً بها ، لا تستعيره من سواها ولا تنزل به الضميمة على لفظة أخرى . مثال ذلك قوله : « لطول النّحلة وسُحقها » . وقد يُخيّل للقارئ أن في هذه الألفاظ ترادفاً وتكراراً ، إلا أن لفظة « سحق » وإن ارتبطت في معناها بلفظة « طول » ، فهي تميّز من دونها بتمثيل المعنى والغلوّ به لغاية ادائية فنية خالقة . فالسحق لفظ محمول ، لا يدلُّ على الغلوّ بل على البعد ، وقد حمّله على هذا المعنى ، مازجاً الصورة النفسية بالصورة الحسية وخالعاً عليها قليلاً أو كثيراً من الظلال التي تقوّي المعنى ، دون أن تُغوى به أو باللفظ من دونه .

ومن هذه الالفاظ قوله : « فتعهدّ ذلك منها » ، وقد توسّل بفعل « تعهدّ » عن فعل عهد ؛ ففي هذه اللفظة نوع من البلاغة المضمرة الصامتة المتولّدة من الاحساس

العميق بروح الالفاظ والمعاني ، بخلاف الفاظ عبد الحميد التي كانت تميل إلى الصخب والضوضاء . فوزن تفعل ، كما عهدناه في هذه الجملة ، يجمع المعنى ويأسره ويحيط به إحاطة تامة في لفظة مُبدعة ، بدلا من ان يوزعه في الفاظ متعددة لا تُقَسِّط في أدائه ، حتى يظهر عجز اللفظ عن تجسيد المعنى . ولعلَّ حرف التاء يدلُّ على ما جرى في نفس الثعلب دون أن يُشير الكاتب الى ذلك صراحة ، كما ان فعل « تهتد » هو أفضل من فعل « اعتاد » مثلا ، لأنه يدل على المثابرة والاختبار وتجربة الأمر والضلوع به . وهذه البلاغة الايجازية المضمرة تمثل لنا السبب الذي جعل ابن المقفع يقول ان السهل ممتنع ؛ فهو يقتضيه دُرْبَةٌ وترويضاً وأخذاً بروح اللفظ وتحديدًا للمعنى ، حتى يأسره بأقل ما يمكن من الحروف . فابن المقفع يضمن بالالفاظ ، ويتقنن بها تقرراً ، ويعز عليه أن يُنفق قدراً عظيماً منها للمعنى الواحد .

وابن المقفّع يسعى إلى اللفظة الفصيحة التي لا يصلح سراها في مكانها إذ أنها وضعت له وخصت به ، لا تعبّر لفظة مفردة ، دونها ، عنه ، ولا معنى لتلك اللفظة من دونه . مثال قوله : « ثم حضنت البيض ، فإذا انقاض » فعلا « حضن وانقاض » وضعا أصلاً لمثل هذا المعنى ، ولا قبل لنا بلفظة مفردة دونهما للتدليل على المعنى ، بل يقتضينا ذلك ألفاظاً متعددة كأنها شرح ووصف له .

وربما تعمّد اللفظة المنطوية على صورة ومجاز خفي ، قريب ، كقوله : « ريشما تنهض فراخها » ، وقد خلع على فعل نهض معنى النمو والبلوغ ، إذ أنها تشترك جميعاً برابط الارتفاع والسمو . ويؤثر ، كذلك ، اللفظة غير المتبدلة ، دون تفعلُّ أو تصنع . مثال ذلك قوله : « وتوعدها أن يرقى إليها » إذ توسل لفظة « يرقى » بدلا من « يصعد » أو ما إليها لأنها ليست متداولة ، مبدولة للعوام . أو قوله : « فأفرق منه » إذ أحل فعل « أفرق » محل فعل « أجزع » .

ويعمد الى اللفظة الموحية القابضة ، الموجزة ، كما في قوله : « إن ثعلب دهيت به » ففعل « دهيت » يوجز المعنى ويوحى به ويعمقه .

العبارة :

١ - الموازنة بين اللفظ والمعنى : يُوازن ابن المقفّع بين اللفظ والمعنى ولا يُسرف في أحدهما على الآخر . وهو ينتخب للمعنى الواحد لفظه الأقل ، لكنه يؤلف بين الجزئيات ويحشدّها ، فتستطيل عبارته ، دون أن تنهالك وتعبا .
مثال قوله :

« وكانت إذا فرغت من النّقل ، باضت ، ثمّ حضنت بيضها ، فإذا أنقاض وأدرك فراخها ، جاءها ثعلب قد تعهد ذلك منها ، لوقت قد علمه . ريشا ينهض فراخها ، فوقف بأصل النخلة . فصاح بها وتوعدها أن يرقى إليها ، أو تُلقى إليه فراخها . فتلقاها إليه » .

فهذا المقطع يمثل جملة واحدة ، متوالدة ، بعضاً من بعض يحمل محزوءة .
تعبّر كلٌّ منها عن حادثة جديدة ، وفقاً للسياق التالي :

— فرغت من النّقل ^(١) باضت ^(٢) ثمّ حضنت بيضها ^(٣) فإذا انقاض ^(٤) وأدرك فراخها ^(٥) جاءها ثعلب ^(٦) فوقف بأصل النخلة ^(٧) فصاح بها ^(٨) توعدها أن يرقى إليها ^(٩) فتلقاها إليه ^(١٠) .

وهكذا يظهر لنا أن طبيعة عبارته مستمدّة من طبيعة الفن الأدبي الذي تنتمي إليه المقطوعة ، وهو نوع سردي ، تتعاضم فيه الأحداث ، وإن عبارته انساقّت وتسيرت بسياق الأحداث ، تقتفي أثرها ، وتعرضها بشكلها العاري ، دون انصراف أو استطراد إلى الوصف . فعبارته هي عبارة الاقتضاب السردي ، إذ يخصّ كل حادثة بمثل الإشارة واللمح ، وينصرف إلى سواها .

٢ — بعض التكرار والتّرادف : لا يُسرف ابن المقفّع بالتّرادف كغاية بذاته ، بل يلمّ بنُبذ منه في مواضع لتقوية المعنى ومضاعفة الإيحاء به ، كقوله :

— لا يمكنها ما تنقل من القشّ وتجعله تحت البيض ، إلّا بعد شدّةٍ وتعب ومشقةٍ لطول النخلة وسحقها .

— فلما رأى الحمامة كثيفة ، حزينة ، شديدة الهم .

— قال لها : ما لي أراك كاسفة البال ، سيئة الحال ؟

ويبين ان الترادف والتكرار وردا ، هنا ، لإظهار شدة ما كانت تُقاسيه الحمامة من هم وحزن .

٣ — بعض التكرار اللفظي : ويتردد ابن المقفع على بعض صيغ في التعبير بألفاظ واحدة ، «أثراً بطبيعة السرد ، كقوله :

— إذا شرّعت في نقل القشّ — فإذا فرغت من النّقل — فإذا انقاض —
فإذا فعلت ذلك — إذا أتتك الريح عن يمينك — وإذا أتتك الريح عن يسارك —
فإذا أتتك من كل مكان —

حروف الجرّ : ولابن المقفع دربة خاصة في تداول حروف الجرّ ، وهي أدوات لا تسلس قيادها إلا لمن خبر تخبرها ، وفطن الى قدرتها في تحويل المعنى وتدقيقه وضبط ابهاده وتعديله وتبديله . وقد كان ابن المقفع يحسن أساليب التعدي بالحواف ، ولا يجري ، في ذلك ، على سياق مطروق ، فيعدي الفعل بحرفه المباشر ، بل يفتق بحرف آخر ، يضاعف المعنى ويملؤه ويضبطه ، وفقاً لحذسه المبدع وتمكنه من روح اللغة والحواف . مثال ذلك قوله : «وقف بأصل الشجرة» وقد جاءت الباء لتدلّ على الظرفيّة ، محدّدة المعنى ، مُدقّقة به ؛ ولو توسّل من دونها بحرف الجرّ «إلى» لكان المعنى شائعاً والعبارة يسيرة ؛ أمّا الباء فقد انطوت على قدرة في التشخيص ، بالرّغم من أن دلالتها الحرفيّة تستحيل إذ يتعدّر على الثعلب ان يقف بأصل الشجرة وقوفاً فعلياً . وهكذا فان التعوّض عن «إلى» بالباء ، هو مظهر من مظاهر التكنية القائمة التي يعتمد عليها ابن المقفع ليضفي على عبارته ظلاً من ظلال البلاغة الحفرة المستورة ، وضرباً من النشوة الحفيّة الصامته التي تختلف تمام الاختلاف عن تبهرج العبارة عند عبد الحميد .

ومن ذلك ، أيضاً ، قوله بما يدنو من العبارة السابقة : «جعل يصيح في أصل النخلة» ؛ وقد حمل حرف الجرّ «في» الذي يدلّ على النفاذ والضمنيّة والحلول في

الدَّاخل ، الى معنى الاقتراب والمجانبة ، حتى تأتي عبارته عبارةً ابداعيةً ، نفسيةً ، متحركة ، حية ، تنفّس فيها الحروف وتنبض ، بدلاً من أن تكون عبارة جامدة متحنطة ، تصدر عن الذاكرة والمعرفة من دون التوق والشعور . فتعدية الأفعال بحروفها المباشرة ، تجعل الحرف حرفاً قاموسياً ، ميتاً ، استعير استعارة ونُقِلَ نقلاً ، أما تعديتها بحروف مُبتكرة ، فتجعلها حيّة ، نفيض فيضاً ، وتنبض نبضاً وتقلها من العقل إلى العَصَب دون أن تُدرك بها الوجدانية المسرفة التي شهدناه في النثر الأموي .

الحرف الفعلي : وفي هذا المقطع جملة أخرى حمل فيها حرف الجرّ على معنى جديد ، ايجازاً للعبارة وبعثاً لها ، نراه في قوله : « طرتُ عنك » وقد جاءت « عن » حرفاً فعلياً ، إذا جاز التعبير ، أي أنه يجعل معنى الحرف يوازي معنى الفعل . فبدلاً من أن يقول الكاتب : « طرت وابتعدت عنك » ، شطر مباشرة إلى القول : « طرت عنك » ليُضفي على عبارته العمق والايجاز ويثّ فيها ويشارك ، بدلاً من أن يقرّر تقريراً صرفاً .

الفاء في نثر ابن المقفع : وقد أدّى ميله للسرد القصصي الى الاكثار من استعمال « الفاء » . وهي ، غالباً ، حرف استثنائي يدلّ على أن المعنى اللاحق وليد المعنى السابق ، فضلاً عن ترابط الحوادث بوثناق نفسي وفكري وبلاغتي واحد ، منذ بداية المقطوعة حتى نهايتها . نرى ذلك في مثل قوله : « فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها ، فتلقيها اليه » فابن المقفع يعتمد الى هذا الحرف للتدرّج ، دون أن يخرج من الرتبة التي يُضيفها على الجملة . فهو يهدف الى الايضاح والايجاز ويكاد لا يتوسل بالفاء إلا ليعوّض بها عن لفظة أو عن جملة ، ممّا لم تكن نشهده في نثر عبد الحميد . فعبارة ابن المقفع أشدّ لحمه وتماسكاً من عبارة عبد الحميد ، كما أن التزوع من جملة الى أخرى يعتمد حروف العطف والاستئناف والسبب ، بينما كانت عبارة عبد الحميد تتجاوز وتتقارب ولا تلتحم .

نموذج آخر : الأسد والثور

جرى حديث بين دبشليم الملك ، وبیدبا الفيلسوف ، عن المحبين الذين يفصل بينهما الكذب المحتال ، فضرب بيدبا للملك مثل الشيخ وبنه الثلاثة . وآية القصة انه كان ، ثمة ، شيخ في بلدة دستاوند ، وكان له بنون كثيرون الاتفاق والاسراف . وقد جعل ابوهم يلومهم ، ويقول لهم ان الانسان يطلب في الحياة ثلاثة أمور لا يمكنه ان يحققها الا بأربعة أشياء . فاتعظ بنوه منه ، وذهب اكبرهم الى أرض تدعى ارض ميئون ، فوَحُل شربة أحد ثَوَرَي عربته ، وخادعه الرجل الذي اوكله به ، واوهمه انه مات . اما الثور فقد نجا ، وانطلق في المراعي المجاورة ، حتى سمن ، وجعل يرسل خواره في تلك النواحي ، فسمعه أسد كان يملك تلك الناحية ، وتهب خواره ، فلزم بيته ، خوفاً منه . وكان لدى الملك ابنا آوى ، يقال لاحدهما كليلة وللآخر دمنة ، وكلاهما ذو أدب ودهاء . اما دمنة فقد جعل يسائل اخاه عن سبب احتباس الملك ، فاجابه كليلة ، انا لست ممن يؤخذ كلامه عند الملوك ، وتمثل له على من يتدخل بما لا يعنيه بمثل القرد الذي شاهد عمل النجّار ، فحاول ان يقلده ، بادخال الوند في الحشبة ، فتدلى ذنبه في الشق ، وانتزع الوند ، فكاد يغشى عليه من الألم . وما ان أوفى اليه النجّار وألفاه في تلك الحالة ، حتى ضربه وبرّح به .

وما عثم أن أتى دمنة بالثور الى الملك ، فأجبه الملك من دون دمنة ، فقصد الى الايقاع بينهما . اما شربة فقد كان يخشى ان يغدر به الاسد ، لكثرة ما يعرف من سوء اخلاقه . وقال لاختيه « اعلم انه لو لم يرد بي إلا الخير ، ثم أراد صعبه ، بمكرهم وفجورهم ، ان يوقعوا بي لقدروا على ذلك » . وضرب له مثل الذئب والغراب وابن آوى والجمل . وآية القصة ، ان جملاً تخلف في اجمة

فلقيه الأسد وأمّته على دمه . الا أن الاسد ما عتّم ان عاد الى عرينه جريحاً ، بعد ان اصابه الفيل : فجاء هؤلاء ، لأنهم لم يكونوا يأكلون ، الا من فضلات ذلك الاسد . وعندما اشتدّ عليهم الجوع والهزال ، أوهموا الاسد بانهم ذهبوا للصيد وعقدوا أمرهم على الايقاع بالجمل . فدخلوا على الملك ليُقنعوه بذلك فرفض لانه كان قد امنه ، لكنهم ألحوا عليه وغرّروا به ، فقبل وتواقع معهم على حيلة للغدر به . فاجتمعوا بالجمل في حضرة الملك وجعل كل منهم يفديه ، ويقدم بنفسه ، ضحية ، والآخرون يسفّهون رأيه . ولما شهد الجمل حرصهم على عذر كل من يتقدم بنفسه ، تقدم هو بدوره قائلاً « أنا فيّ للملك شبع وريّ ، ولحمي طيّب ومريء ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطعم اصحابه وخدمه ، فقد رضيت بذلك ، وطابت به نفسي . عندئذ قال له الذئب وابن آوى والغراب : « لقد صدق الجمل وكرم وقال ما عرف » . ثم إنهم وثبوا عليه فمزّقوه .

نص قصة الأسد والذئب والغراب وابن آوى .

« زعموا أن أسداً كان في أجمة^١ مجاورة لطريق من طرق الناس ، وكان له أصحاب ثلاثة : ذئب وغراب وابن آوى ؛ وأنّ رعاةً مرّوا بذلك الطريق ، ومعهم جِمَال ، فتخلف عنهم جمل ، فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد . فقال له الأسد من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . قال : تقيم عندنا في السّعة والأمن . فأقام الجمل مع الأسد زمناً طويلاً . ثم ان الأسد مضى في بعض الايام لطلب الصّيد ، فلقي فيلاً عظيماً ، فقاتله قتالاً شديداً ، وأفلت منه مثقلاً^٢ مُثَخَّنًا بالجراح ، يسيل منه الدّم ، وقد خدشه^٣ الفيل بأنياحه . فلما وصل الى مكانه وقع لا يستطيع حراكاً ، ولا يتقدّر على طلب الصّيد . فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون

١ - الأجمة : الشجر الكثير الملتف .

٢ - المثقل : من اشتد عليه المرض والألم .

٣ - خدشه : مزق جلده .

طعاماً ، لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه . فأصابهم وأصابه جوع شديد وهزال . وعرف الأسد منهم ذلك ، فقال : لقد جهدتُم^١ واحتججتم الى ما تأكلون . فقالوا : لا تهمُّنا أنفسنا ، لكننا نرى الملك على ما نراه ، فليتنا نجد ما يأكله ويصلحه . قال الأسد : ما اشكُّ في مودَّتكم وصحبكم ، ولكن ان استطعتم فانتشروا لعلكم تصيبون صيداً تأتوني به ، فيُصَيِّني ويصيبكم منه رزق . فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد ، ففتحوا ناجية واثمروا فيما بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل الآكل العشب الذي ليس له شأن من شأننا ، ولا رأيه من رأينا ، الا نزين للأسد ، فيأكله ، ويُطعممنا من لحمه ؟ قال ابن آوى : هذا ما لا نستطيع ذكره للأسد ، لانه قد أمَّنَ الجمل ، وجعل له ذمّة^٢ . قال الغراب : أنا أكفيكم أمر الأسد . ثم انطلق فدخل عليه . فقال له الأسد : هل حصَلتم شيئاً ؟ قال الغراب : انما يجدُ من يسعى ويُبصر ، اما نحن . فلا سَعْيَ لنا ولا بَصَرَ لما بنا من الجوع . ولكن قد وُفِّقنا ال أمر واجتمعنا عليه . ان وافقنا الملك ، فنحن له مجييون . قال الأسد : وما ذاك ؟ قال الغراب : هذا الجمل الآكل العشب المتمرِّغ بيننا من غير منفعة لنا منه ، ولا ردَّ عائدة^٣ ولا عمل يُعقِبُ مصلحةً . فلما سمع الأسد ذلك غضب ، وقال : ما اخطأ رأيك ! وما أعجزَ مقالك ، وأبعدك عن الوفاء والرحمة ! وما كنتَ حقيقاً أن تجترأ عليَّ بهذه المقالة ، وتستقبلني بهذا الخطاب ، مع ما علمت من أُنِّي قد أمَّنت الجمل ، وجعلت له من ذمَّتي . أو لم يبلُغك أنه لم يتصدَّق مُتصدِّق بصدقة هي أعظم أجراً من أمَّن نفسه خائفة وحقن دماً مهدوراً ؟ وقد أمَّنته ، ولست بغادر به ، ولا خافر^٥ له ذمّة . قال الغراب : إني لأعرف ما يقول الملك . ولكنَّ النَّفس الواحدة يُفتدى بها أهل البيت ، وأهل البيت تُفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة

١ - جهدتُم : أصابتكم الشدة .

٢ - ذمّة : حرمة وعهد .

٣ - المائدة : المنفعة .

٤ - حقيقاً : جديراً .

٥ - خافر : ناقض .

يُفْتَدَى بها أهلُ المِصر^١ ، وأهل المِصرُ فدى الملك . وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً ، على ان لا يتكلف الملك ذلك ، ولا يليه^٢ بنفسه ، ولا يأمر به أحداً . ولكننا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر . فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب . فلماً عرف الغراب لإقرار^٣ الأسد ، اتى صاحبه فقال لهما : قد كَلَمْتُ الأسد في أكله الجمل ، على ان نجتمع نحن والجمل عند الاسد ، فنذكر ما أصابه ونتوجع له اهتماماً منا بأمره ، وحرصاً على صلاحه ؛ ويَعْرِضُ كلُّ واحد منا نفسه عليه ، تجملاً^٤ ليأكله ، فيردَّ الآخرا^٥ن عليه ، ويسفها^٦ رأيه ، ويبينا^٧ الضرر في أكله . فاذا جاءت نوبة الجمل ، صوبنا رأيه ، فهلك وسلمنا كلنا ، ورضي الأسد عنا . ففعلوا ذلك وتقدموا إلى الأسد ، فقال الغراب : قد احتجبت ، أيها الملك ، الى ما يقوتك . ونحن أحق أن نَهَبَ أنفسنا لك ، فأتا بك نعيش . فاذا هلك ، فليس لاحد منا بقاء بعدك ، ولا لنا في الحياة خير^٨ . فليأكلني الملك ، فقد طبْتُ بذلك نفساً . فأجابه الذئب وابن آوى : ان اسبكت ، فلا خير للملك في أكلك ، وليس فيك شيع^٩ . قال ابن آوى : لكن انا أشبع الملك ، فليأكلني ، فقد رضيت بذلك وطبْتُ نفساً . فردَّ عليه الذئب والغراب بقولهما : إنك لمنْتِنٌ قذرٌ . قال الذئب : إني لست كذلك ، فليأكلني الملك ، فقد سمحت بذلك وطابت به نفسي . فاعترضه الغراب وابن آوى ، وقالوا : قد قالت الاطباء : من أراد قتل نفسه ، فليأكل لحم ذئب ، فانه يأخذه منه الخناق^{١٠} . وظنَّ الجمل انه اذا عرض نفسه على الأكل ، التمسوا له عُذراً كما التمس بعضهم لبعض الأعذار ، فيسلم ويرضى الأسد

١ - المِصر : الكورة والمدينة المحددة .

٢ - يليه : يتولاه .

٣ - الإقرار : الإذعان والموافقة .

٤ - تجملاً : مجاملة واحساناً للعشرة .

٥ - سفهه : نسبته الى السفه ، وهو خفة الحلم ، والجهل .

٦ - الشيع : بتحريك الباء وتمكينها : اسم لما يشيع .

٧ - الخناق : داء يمتنع معه نفوذ النفس الى الرئة والقلب .

عنه بذلك ، وينجو من المهالك فقال : لكن أنا فيّ للملك شيع وريّ^١ ولحمي طيّبٌ ومريّة ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطعم أصحابه وخدمته ، فقد رضيت بذلك وطابت نفسي به . فقال الذئب وابن آوى والغراب : لقد صدق الحمل ، وكرم ، وقال ما عرف . ثم انهم وثبوا عليه فمزقوه .

الفن الذي تنتمي المقطوعة : القصصي الاسطوري :

تنتمي هذه المقطوعة للقصص الأسطوريّ ، كالمقطوعة السابقة ، وتجري في مثل سياقتها وتختصّ بمعظم خصائصها مع تباين في طبيعة الأشخاص والأحداث . أما مؤدّي المضمون ، فإننا سنسوقه من خلال حديثنا عن الأشخاص والأحداث والحوار وما إلى ذلك .

أولاً : الاشخاص : ألمّ الكاتب بأربعة أشخاص أو بهائم ترمز الى أشخاص ، وهي : الأسد : والذئب والغراب وابن آوى .

أ - الأسد :

١ - مظاهر السلطة : وقد تكلّم به الكاتب عن الملك أو الخليفة أو أي صاحب سلطان آخر . له من صفات الملوكة وذوي السلطة المظاهر التالية :

- أن له حاشية تعيش بكنفه .

- أن له سلطان اعطاء الأمان والحماية .

- أنه يتهدد للقتال ويتصدّى للأعداء ، فينتصر أو يهزم .

- أنه صاحب هيبة تكلّمه الحاشية بالوقار والتّورية والتلميح .

٢ - بين الوفاء والغدر : وقع الكاتب الأحداث توفيقاً نفسياً عميقاً ، ليفيد من ذلك الغلوّ ، مقابلاً بين النقيض ونقيضه . ففي مطلع القصّة يمثل الأسد أو الملك

١ - الري : اسم لما يروي المطش .

وكأنه رجل رحمة . يُعيل الناس ويتعرّض للمخاطر كي يُوفّر لهم زرزقهم . كما أنه ينصرف الى عمله في كلّ غداة : ثم إذا عثر على امرئ هالك : مشرّد آواه وأمنه وأنزله في الرّحب والسّعة . وتوقيع الأحداث على ذلك الغرار لم يردّ في الصّدفة والعرض ، بل إنه ينطوي على تكتية عميقة . غامضة : تعمّدها الكاتب . وقد حرص على أن يظهر نجابة الأسد وطيب عنصره ، ليُعظّم من آفة الغدر والمكر اللذين بدّلا من طبيعته وجعلاه ينقُض عهده ويغدر بمن أمّنه . فلما كرون المخادعون ينقضون عهود الخير ويدفعون بصاحبها الى الشر في أقصى حدوده وأفجع صورته .

٣ - بين الحيوانيّة والانسانيّة : ومنذ أن تواقع الأسد مع الفيل : بدأت الصور الإيجابية تميل الى السّلبية ، إذ افتقد قوام ، زعامته وقوّته وهيئته ، وألغى نفسه دون حيلة يكسب بها رزقه ورزق من إليه . ولم يكن اختيار الفيل عدوّاً له إلا وسيلة للواقعيّة والايهام بالصدّق . يؤول الكاتب منهما ، لاقناع القارئ بصدق ما يقول . والواقعيّة مزدوجة في تصرّف الأسد . فمن جهة توافق طبيعته الحيوانيّة . إذ مثله ، وهو يصطاد ، كدأبه في كل غداة . وحملت خصمه فيلاً ، كفوءاً له ، كي يُقنع بما خلص اليه من وصف لجراحه الثخينة . ومن جهة ثانية ، فإنها تُوافقُ نفسيّة الملك . وطبائع شخصيّة في دأبه على التّصدي للأعداء ومنازلتهم في الحروب .

ولنما نشير الى ذلك وننوّه به لنتهي الى أن مثل هذه الأفاصيص الاسطوريّة تقتضي دربةً وتفوّقاً لتأليف التصرّف الغريزي في الحيوان ، والسلوك البشري في الإنسان ، فضلاً عن تأليفها للغايات الترفيحيّة والاصلاحيّة والفنيّة ، كما سوف نرى .

قلنا إن الأسد بدا في مطلع القصّة وفيّاً ، رحيماً ، واذا به ، بعد أن وقع تحت وطأة الماكرين والمحتالين ، يغدو ، في نهايتها ، شبيهاً بهم ، غادراً يغتذي من دم أصحابه وأشلائهم ، يصمت عن المنكر ويضلع فيه .

٤ - بين القوّة والعقل : وربما هدف الكاتب الى غاية عامّة أخرى ترتبط

بحدود القوة والعقل في التصرف . فالطبيعة جهزت ذلك الحيوان بالقوة . كأداة يردُّ بها الغوائل والطواريء ويكسب رزقه ، لكنها لم تمنحه من قوة العقل ما يضاهي فيه ويعوّض عن قوة الجسد . فبعد أن أثخنته الجراح ، وألفى ذاته قعيداً . عاطلاً من القوة ، تردّى في هوة اليأس وافتقد الحيلة وخضع لمن هم دونه . فالقوة قد تغني ، حيناً ، إلا أنها لا تنجي صاحبها من المهالك ، إلا إذا صحبها العقل . وقام مقامها ، ليعوّض عنها . فالكاتب ، كما يبدو ، عبر الكتاب كله . لا يزال يدعو الى الأخذ بهداية العقل ، كما أنه يجعل منه القوام الأول لحكمته الواقعية وسبيلاً دائماً للنجاح والتجاة من الأخطار والمهالك . وافتقاد الأسد لفضيلة العقل أزرى به وجعله ألعوبة بين حبال الغراب والذئب وابن آوى . أي لمن هم دونه هبةً وصولاً ، فكأنه يُوعز بذلك الى ان الانسان الفاقد لميزة العقل يعجز عن صون كرامته ويتعفّر بالذل ، فيزري به الضعفاء ، المخادعون .

ب - الغراب وتابعاه : الذئب وابن آوى : تظهر شخصية الغراب أجلى من شخصية تابعيه الذئب وابن آوى ، وان كانوا ، جميعاً ، يمثلون حاشية الأسد ، أي الملك . ولقد استكمل الكاتب بهم صورة البلاط ، ليندّد بالحاشية التي تقوم بكنف الملك . وقد مثلها على النحو التالي :

— إنها لا تقوى على اكتساب رزقها بالعمل الشريف ، بل تحيا على فئات مائدة سيدها وولي أمرها : « لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه » . وربما تعمّد الكاتب إيذاءها والاقذاع فيها بقوله إنها كانت تأكل « فضلات الأسد » . فمن يستمون إليها افتقدوا الكرامة وشرف العمل وكسب الرزق ، ولم يعودوا يجرّجون من أكل فضلات الموائد ، أي أنهم يكسبون رزقهم ، كيفما تيسر لهم ببذل النفس والتقاط فضلات الآخرين .

— أنها لا تنصح ولي نعمتها ولا تقوده الى سبيل الخير ، بل إنها تُفسد عنصره . وتدفعه الى ارتكاب المنكر والغدر وتسيء الى سمعته وتزلزل ملكه وسلطانه من دونه .

— أنها تضمُّ قوماً من السُّعَاة يجتمعون في الخفاء ، ويتآمرون ويضعون مخططاتهم الماكرة ويدبّرون المكائد ويكلفون أشدهم مكرّاً بتحقيقها وتنفيذها .

ذاك كلّهُ ينطبق على الغراب والذئب وابن آوى ، إلا أن الغراب ينتدب ذاته لتأدية المهمة الكبرى ، متوسّلاً لذلك شتى أساليب المكر والخداع .

فكيف بدت شخصية الغراب في ذلك كله ؟

١ — خصائص عامة : يبدو كسائر الحاشية ، فاقد الكرامة ، لا يأنف من أكل فضلات الأقوياء والاحتماء بظلمهم .

— يمتاز بفطنة متفوقة ، أي بميزة العقل ، إلا أنه لا يدفعه ولا يندفع به الى الخير ، بل يتوسّله للشرّ والغدر والمنفعة .

— يَظهر وكأنه عاجز عن العمل واكتساب الرزق بشرف ، متعوّضاً عن ذلك براعة الكلام والمخادعة .

— أنه رأس الفتنة والدّافع لها والمنفّذ لدقائقها .

٢ — خصائص مكره ومظاهره : ويبين لنا مكره وخداعه ، خلال حديثه مع الأسد . إذ لم ينفذ فيه الى غايته ، مباشرة ، بل على أقساط ونموّ وتطوّر ، معدّاً له الجوّ النفسي ، قبل أن يدفعه ويوضحه . وقد بدأ حوارهِ بالقول :

— « هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرّع بيننا ، من غير منفعة لنا منه ، ولا ردّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة » .

ونأدّت براعة الحوار وحنكته في ذكره للجمل بأمور عامّة ، تحطّ من قدره وتُظهر لا جدوى الاحتفاظ به . وربما حاول أن يستثير الأسد عليه بعصبيّة الجنس ، إذ قال إنه آكل للعشب ، والكاتب يندّد في ذلك بمثيري الفتن الذين يمتطون كل وسيلة لغايتهم ، وعلى رأسها إثارة الحقد بين الأجناس والطبقات ، كما هو الشأن في كل العصور . ثم أضاف مُعقّباً بما يُقنع الأسد أنه عبء عليه ، لا عمل له

سوى التمرغ والاضطجاع ، دون فائدة . وذاك كله تمهيد لتحقيق مأربه . وقد فطن الأسد لغايته ، فغضب وثار وتسخط ، فلم يرتعد الغراب . ولم يُخذل . بل إنه أقام على عزمه ، متوسلاً لتحقيقه اسلوب المنطق القائم على بينات صائبة . مقنعة والمنتهي الى نتيجة ماكرة ، غادرة . لقد أردف يقول :

— « إني لأعرف ما يقول الملك ، ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت . وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة يفتدى بها أهل مصر . وأهل مصر . فدى الملك » .

فأي منطق يبدو أشدَّ إحكاماً وتدرجاً مما بدت عليه هذه الجملة . إلا أنه منطق آثم . يُظهر النَّصح ويُضمّر الغدر ، يُطالع بالرفقة ويستتر بالقسوة . وقد نما فيه إلى غايته نمواً . فأينا لا يوافق على أن هلاك فرد هو أفضل من هلاك العائلة . والعائلة أفضل من القبيلة والقبيلة أفضل من مصر . هذه بينات صائبة . لا تُردُّ ولا تصدُّ وقد حشدّها وتدرّج فيها ليخلص الى القول : « وأهل مصر فدى الملك » مغرراً بالأسد . مقنعاً إياه بأن أهل المملكة كلها هم عبيد يفتدون الملك . فما باله يخرج من التضحية بفرد متمرغ في ساحة البطالة ، لا ينتسب إليه بنسب ومن ملّة غير ملّته ، إذ أنه أكل للعشب والأسد أكل للحوم . ولا نراه يقتصر على اقناعه نفسياً بما يورطه فيه . بل إنّه يُيسّر له سبل التنفيذ بقوله :

— « وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمّته مخرجاً . على أن لا يتكلّف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ، ولا يأمر به أحداً ، ولكنّا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر » .

وقد أوجد له في هذا الحوار المبررات التالية :

- أنه واقع بين برائن الحاجة ، أي أنه غدا في مقام غير المقام الذي أمّته فيه . وأن الحاجة تبرّر ، في سبيل دفعها ، بعض التعديل في الرأي .
- يسّر له أمر الغدر إذ جعله لا يتكلّف فيه مشقة ولا يُنفّذه بنفسه .

— غالى في تيسيره لما يغرّر به الأسد ، إذ وقّر عليه فيه ، حتى إعطاء الأمر .

وهذه المبررات ، مجتمعة أوهمت الأسد أنه لا يفلح في القدر أو أنها جعلته يفتنّ بآفته أمر لا مفرّ منه وأنه أيسر سبيل للخلاص وأقلّها إضراراً بضميره وكرامته .

٣ — الحيلة الكبرى : ولعلّ معرفته بطباع الناس وتفوّقه الملهم في حبك المكائد وإحكام شراكها ، أنزلا عليه مكيدة موقّعة توقّعا نفسياً بارعاً بحيث لا تخيب ولا تُخطئ . وقد أفاد فيها من العناصر النفسية التالية :

عاطفة الوفاء : استثارها إذ غالى فيما أصاب الأسد وضرورة تأمين رزقه ، بعد أن عجز عنه . وهذه العاطفة تصدر عن نبيل النفس أصلاً ، إلا أنه حوّلها الى أداة هلاك محقّ . فالغراب يستغلّ معطيات الخير في النفس ليدرك بها ما يطمع به من شرّ .

— عنصر الطيبة والسداخة في الجمل : ولقد تفتّن الغراب في معاشرته للجمل ، أن الطيبة خصّته بعظم الهامة وصعالة العقل وحسن الطويّة ، تدفعه الحميّة الى تقليد الآخرين ويأخذه الحماس الأعمى ، فيلقى حتفه وهلاكه .

— عنصر الحاجة والاملاق والعاهة في الأسد : وتفتّن ، أيضاً ، الى أن الأسد مصاب بالجوع وأنه متضوّر والى أنه قعيد ، مشخن بالجراح ، مما يضعف من إرادته وعزمه ويدعه يرضى بهوانٍ كان يأنف منه أشدّ أنفة ، فيما كان مُعافىً ، قوياً .

وهكذا أحصى هذه العناصر النفسية ووقعها وألّف بينها ففتنت له حيلة افتداء الأسد وتسفيه الغراب وابن آوى والذئب والانقضاض على الجمل المسكين .

شخصية الغراب وواقع العصر العباسي : ومع أن هذه القصة منقولة بالترجمة . يُخيّل إلينا أن لابن المقفّع يداً في توقيعهما وسوق الحوار. فيها . فشخصية الغراب تمثل أفراداً من العصر العباسي ، كانوا يلازمون الخلفاء والأمراء ، يشيرون عليهم

ببعض المكائد، موهمين إياهم أنهم يُسدون لهم الخير ، فيما هم ينصبون لهم شرك الشر ، وتطالعنا فيهم ، كذلك ، ملامح أولئك المتهنين للفتاوى ، يُعلّلونها وفقاً لماآربهم ، حتى يحللوا المنكر . أولم يغدر السّفاح بعمّة بعد أن كتب له أماناً محكماً ، أولم يغدر بأبي مسلم الخراساني، بعد أن أمّنه ؟ ذاك هو الأسد واولئك هم حاشيته، يفتونه بفتاوى المكر ، ليملكّوا له ولأنفسهم من خلاله . فابن المقفّع كان ملماً بمخازي العصر العباسي ، ولم يكن له حيلة في دفعها والتنديد بها ، فتوسّل لذلك التورية والاشارة من خلال بهائم ينعكس في تصرفهم سلوك الانسان في أحواله المتباينة .

ج- الجمل : ويمثل بعض ذوي الهامات العظيمة الذين منحتهم الطبيعة قدرة في جزء خاص من حياتهم ، دون أن تغدق عليهم نعمة العقل . لما أنه اختصّ بطيب العنصر وحسن الطويّة والحماس حتى القداء والهلاك، دون أن يكون في ذلك أي خبر له بل تحقيق لأطماع الطامعين . وانتصار الغراب على الجمل وفتكه به يشير الى أن الظاهر لا ينبغي أن يخدع عن الجوهر .

ثانياً : طبائع الأحداث : تقع في هذه الأقصوصة على نوعين من الأحداث . يتقاربان ويمتزجان أحياناً . فهناك الحادثة السردية ، وهي ترتبط بسياق القصة العام ، واذ تظهر على مسرحها تطلع على جانب جديد منها أو على حركة جديدة من حركات العمل الروائي. وهناك الحادثة النفسية التي لا تقتصر على ظاهر دلالتها ، بل تستبطن دلالة أعمق في ضميرها .

تقع على الحادثة السردية في مثل قوله :

— وان رعاةً مرّوا بذلك الطريق ، ومعهم جمال ، فتخلّف عنهم جمل ، فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد .

— ثم أن الأسد مضى ، في بعض الأيام لطلب الصّيد ، فلقي فيلاً عظيماً ، فقاتله قتالاً شديداً .

ونعثر على الحادثة النفسية فيما يلي :

— فلبث الذئب والغراب وابن آوى ، أياماً ، لا يجدون طعاماً ، لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه .

— قال تقيم عندنا في السعة والأمن .

— فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب .

وامتازت الأحداث ، كذلك ، بالتلازم والسببية والواقعية وتأليفها بين طبائع الحيوان والإنسان .

ثالثاً : طبائع الحوار : قام الحوار مقام السرد في كثير من أجزاء القصة وبث فيها نوعاً من الحركة والحيوية والواقعية . وهناك حوار الأسد والجمل في مطلعها . ولم يختص بعضه بخاصة معينة إذ اقتصر على الاخبار ، مثال ذلك :

— فقال له الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك .

وفي القصة حوار الأسد مع حاشيته ، إثر املاقه وجوعه ، وهو يُظهر جانباً من نفسية الحاشية وخداعها . إلا أن أعمق ما ورد منه جاء في حديث الغراب مع الملك . وقد فصلنا فيه القول .

الطبايع الفنية :

أولاً : اللفظة المفردة : تبدو اللفظة المفردة في هذا النص أداة للتعبير المحض ، أي أنها لم تعد وسيلة للايقاع والوشى والتنميق والتكرار ، كما أنها ليست غاية في ذاتها ، بل إنها مرهونة لخدمة المعنى . ولسنا نقع فيها على حشو ، أي نعجز عن حذف إحداها ، دون أن يتعطل المعنى ويتعذر .

١ — الایجاز والتكثيف : وأولى خصائص اللفظة ، هنا هي الفصاحة لأن الكاتب اختار منها أفضلها لموضعها وأدقها تعبيراً عن المعنى وتألفاً مع ما قبلها وما إليها ، وطوعية لمقتضى المعنى . مثال ذلك :

— « زعموا أن أسداً كان في أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس » — فهذه الجملة تبدو يسيرة ، بديهة ، قريبة المتناول . ألا أنها تنطوي ، في الواقع ، على صناعة دقيقة في اختيار اللفظ بالنسبة الى مقامه ، وإلى ضرورة المعنى . فقوله : « أن أسداً كان في أجمة » أفضل من قوله ، مثلاً ، ان أسداً كان مقيماً في عرينه الواقع في أجمة أو ما الى ذلك من تعابير فضفاضة . فالأجمة تدلُّ على موضع العرين ، وتصفه وتوحي به في لفظة واحدة ، إذ تطالعنا بصور الأشجار الملتفة ، الكثيفة والأدغال وما الى ذلك . فهي لفظة تقوم مقام جملة من الألفاظ . وقد يخيّل أن الكاتب استطرد عن غاية المعنى وحدوده في قوله : مجاورة لطريق من طرق الناس ، إلا أن الواقع أن ابن المقفّع لا ينجذب الى اللفظ والعبارة بذاتها وإنما يوثق صلتها بروح المعنى ومقتضياته ، يؤدّيها بالنسبة إليه . وهو إنما ذكر « طرق الناس » ليمهّد بذلك لتخلّف الحمل وانصرافه عن قافاته أو قطيعه الى تلك الأجمة . فضرورة القصّة اقتضيت عليه تلك العبارة وليس الشغف بالمجانسة والتكرار يين لفظي « طريق » و « طرق » .

وهكذا يبدو لنا أن تلك الجملة اليسيرة ، التي توهم بالبداهة إنما وقّعت في موازنة عميقة بين حاجة المعنى وخدمة اللفظ .

٢ — التخييف : ومثل ذلك الحوار التالي :

— « فقال الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . » فالفاظ هذه الجملة وهي ، أيضاً ، محككة ، مثقفة ، انتخب انتخاباً ، وبدلت فيها اللفظة باللفظة ، فالكاتب لم يقل : من أين أتيت ، أو جئت ، أو قدمت ، بل « من أين أقبلت » لأن فعل أقبل هو الأنصحح لأسباب ثلاثة على الأقل :

١ — أنه أقل استعمالاً وتبدلاً مما دونه من ألفاظ قد تقوم مقامه ، أي جاء ، وأتى وقدم ، وإن كان الفعل الأخير يبدو أنصحها .

٢ — أنه ألطف إيقاعاً منها .

٣ — لأنه ينطوي على معنى الجهة ويجمع معنيين في لفظة ، وهما معنى المجيء ومعنى القبلة ، أي الجهة .

ومثل ذلك قوله : « من موضع كذا » فإن لفظة كذا أفادت الإيجاز وخدمت سياق المعنى ، فلم تستطد به الى ما لا جدوى منه ، بل أدّت ما هو ضروري منه للفهم والافهام . وفقاً لتعبير الجاحظ المأثور .

٣ — الموافقة لمقتضى الحال : وقد تبدو لفظة « حاجة » في سؤال الأسد بديهة ، مباشرة إلا أنها لفظة موقعة ، منتخبة ، أيضاً ، توافق مقتضى الحال وضرورة المقام . فالحوار يجري بين الأسد ، أي الملك ، وأحد الطائرين عليه . والملك يخاطب بكلامه ولهجته المأثورة عنه والمستفادة من واقعه وسلطته . فمن يطرأ من الغرباء على الملك ، لا يفد للزيارة ، بل لطلب الحاجة أو لاقتضاء أمر . والملك يدرك أنه منتجع ذوي الحاجات ، لذلك خاطبه بالقول : « ما حاجتك » ولم يقل : ما غايتك ، أو ما مأربك أو ما الى ذلك . فلفظة الحاجة تُعبّر عن مقام الأسد وتُعظّمه وتفي بغرض القول .

ولا يعدو جواب الجمل : « ما يأمرني به الملك » هذا التوقيع اللطيف للعبارة . لقد نمّ به ، أيضاً ، عن استسلام الجمل وتعظيم شأن الملك ، فكأنه أوحى بمعنى لم يصرّح به ، أو كأنه قال « إنني عبد الملك ، وطوع إرادته » وقد أجاب الملك : « تُقيم عندنا في السّعة والأمن » . ولم ترد لفظة سعة وأمن للترادف والإيقاع ، بل للتدليل على كرم الملك إذ أنه يوفر له ضمان حياته في الطعام والأمان من العوادي .

٤ — التوقيع النفسي : ولننظر الى قوله فيما يلي :

— « فأقام الجمل مع الأسد زماناً طويلاً » .

فقد لا نفطن الى مرمى هذه العبارة : « زماناً طويلاً » ونحسب أنه ورد في صدفة التعبير أو في سياق السرد أو تقريراً لواقع جرى فعلاً . إلا أن هذه العبارة وقّعت توقيعاً فنياً ، نفسياً ، ولم ترد للإيقاع والحشو ، بل للتدليل على أن الأسد

الأسد والجمل تصافيا ، زمناً طويلاً على المودة ، لا يُعَكَّر صفو حياتهما نزاع .
والكاتب يفيد من هذه الواقعة ، فيما بعد ، ليعظم من تأثير الغدر وفداحة ما يُنزَل
من خسارة ، إذ أنه يُحِلُّ الخيانة والقسوة ، حتى بين الذين تعاهدوا على المودة
و « أقاموا عليها زمناً طويلاً » .

وهكذا ، فإن عبارة : « زمناً طويلاً » مرتبطة بالسياق العام للقصة ، تخدمه
وتخدم غاية الكاتب منه .

— م — النعوت ضرورة داخلية : ولنتأمل في قوله التالي :

— « فلقني فيلاً عظيماً ، فقاتله قتالاً شديداً ، وأفلت منه ، مُشَخَّناً بالجراح ،
يسيلُ منه الدَّم ، وقد خدشه الفيل بأنيابه » .

فالكاتب يُخضع عبارته ، هنا ، أيضاً لمقتضيات المعنى وسياقه وواقعيته . فقد
وصف الفيل بالعظمة ، وهي تعني ، هنا ، القوة والبطش والجبروت . وهو
لم ينعت به بذلك إلا ليُعِدَّ نفس القارئ للأحداث التالية ، أي لخروج الأسد
مُشَخَّناً بالجراح . والقارئ لا يقتنع بأن الفيل يصرع الأسد ، إلا إذا خصَّه بقوة
خاصة ، إذ المأثور أن الأسد هو ملك الغابة . فابن المقفَّع يعفُّ عن النعوت
ولا يتوسَّل منها إلا ما هو ضروري لجلاء المعنى ومضاعفته وخدمة الموضوع العام
الذي يتصدَّى له ويُعالجه .

ومثل ذلك قوله : « فقاتله قتالاً شديداً » إذ لو تولَّى عنه سراعاً لفقد الأسد هيئته
ولا فتقدت القصة مبرِّرها الواقعي . ثم « أفلت منه » ولفظة « أفلت » تمثل عظم الضنك
الذي نزل به منه ، وإن غايته لم تعد الانتصار عليه ، بل النجاة والهروب . وقد تعمَّد
هذه العبارة ليبرِّر فيما بعد قعوده وملازمته لعريته واشرافه على الهلاك ، جوعاً .

٦ — التقييد بالواقع : وابن المقفَّع لا يعمد إلى العبارة التهويلية الخطابية ،
الفاقة الروع ، المستطارة اللُّب ، بل إنه يتكرَّس فيه للواقع ويأنف من الغلوِّ
الأرعن ، الطائش . فهو يتمثل عظم أنياب الفيل ويدرك فعلها فيمن يطعن بها ،

ولعظمها تكاد لا تعرفو جلد سائر البهائم حتى تتخزن فيها الجراح وتمزقها . ولم يشأ الكاتب أن يدع أنيابه تفعل فعلها الحاسم في إهاب الأسد . لئلا ينساق بذلك ، مضطراً الى القول بأن الفيل صرع الأسد ، مما يُعَدُّ القصة غايتها ويعطل سياقها . لهذا قال : « وقد خدشه الفيل بأنياه » أي أنه أنفذها فيه دون أن ينال مناله منها . فحُسُّ الواقعية والصدق يلزم الكاتب في اختيار ألفاظه ، لا يطلق لها العنان . حتى ينقض اللاحق السابق منها ويختلط أمر المعاني ويلتبس . فابن المقفع يختار اللفظة بعاقلة وذائقة . تلجمه الأولى عن الخطائية وتقيد بالواقع وتمنحه الثانية التآلف والانسجام في سياق اللفظة الواحدة والعبارة مجتمعة .

وقد نسوق القول ذاته على هذه الأمثلة المجترأة من النص :

— فلما وصل إلى مكانه ، وقع لا يستطيع حراكاً ، حيث أوجز فعل « وقع » المعنى واوحى به وضاعفه .

— ولبت الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون طعاماً « وقد مثل عظم هوانهم وجوعهم بلفظة « أيام » .

— « فأصابهم وأصابه جوع شديد وهزال » ولفظة « هزال » جاءت كنتيجة للمعنى السابق ووسيلة للغلو به .

— « لقد جهدتم واحتجتم » — « فليتنا نجد ما يأكله ويصلحه » ، أي أن غايتهم هي صلاحه ونجاته .

— « ولكن إن استطعتم ، فانتشروا ، لعلكم تُصيبون صيداً » وفعل « انتشروا » يقوم مقام ألفاظ أخرى ، يوجزها ويؤدي ادائها . فبدلاً من أن يقول لهم : « اذهبوا ، واسعوا ، وليمضي كل منكم إلى جهة ولا تدعوا مكاناً » ، عوض عن ذلك كله وأوجزه وعمقه في قوله : « وانتشروا »

— ما لنا ، ولهذا الحمل الآكل العشب الذي ليس له شأن من شأننا . وقد

وردت النعت « الآكل العُشب » لثبوت قضية التمايز بين الأجناس ، الملح إليها ولم يُصرَّح .

— هذا الحمل المتعمَّغ بيننا من غير منفعة لنا منه — والتمرُّغ أوجز المعنى في حدوده الحسية ووصفه بلفظة واحدة .

ثانياً : العبارة :

١ — الجملة الفعلية : تقوم عبارة ابن المقفَّع على خصائص شبيهة بخصائص اللفظة المفردة في ملازمتها لحدود المعنى وتطوُّعها لخدمته واتساعها لمضامينه وظلاله ؛ تُظهر وتوضح ، حيناً ، وتضمّر وتلمح ، حيناً آخر . وقوام عبارته في هذا النص الجملة الفعلية^١ ، اقتضيت عليه بطبيعة الحوار والسرد والحركة .

٢ — الحال : وقد يعترض فيها بالحال ، كقوله :

— وأفلت منه مثقلاً ، مشعثاً بالجراح ، يسيلُ منه الدم ، وقد خدشه الفيل بأنياه —
— وقع لا يستطيع حراكاً — والحال توافق مقتضى النثر ، لأنه سبيل الايضاح والإبانة . لكنه لا يبلغ في ذلك مبلغ عبد الحميد الذي كان يتوسَّلها للايقاع .

٣ — الاكثار من الفاء : وقد يكثر من الفاء :

فتخلف — فدخل — فقال — فما حاجتك — فأقام — فلقني — فقاتله — فلماً —
فلبث — فأصابهم — فقالوا — فليتنا — فانتشروا — فبُصيني — فخرج ،
فتنحَّوا — فأكله — فتنحَّوا — فلا — فلما سمع — فسكت الأسد — فلما عرف —
فندكر — فردد — فإذا — فهلك — ففعلوا ذلك — فقال — فإنَّنا بك — فإذا هلك —
فليأكلني — فقر — فأجابه — فلا خير — فليأكلني — فقد رضيت — فردَّ عليه —
فليأكلني — فقد سمحت — فاعترضه — فليأكل — فإنه — فيسلم — فقال —
فليأكلني — فقد رضيت — فقال الذئب —

١ — لم نشأ أن نضع ثبناً بالحمل الفعلية في هذا النص إذ يغيب المقام عنها ويكفي أن يعيد القارئ مطالعته ليتحقق من ذلك .

وبيّن أن الكاتب أسرف في الفاء ، وربما اقتضيت عليه بطبيعة السرد والتسلسل في الأحداث ومن نهجه نهجاً عقلياً متلرجاً في سوقها . فالفاء هي أداة نثرية لأنها تنطوي على معنى الإيضاح والتفسير والاستنتاج ، وهي من طبائع النثر . إلا أنها إذ تتكرر تغشاها بالرتابة والملل ، وتخلع عنه صفة الخلق والابداع . ولعلّ ابن المقفّع لم يكن يخرج من تكرارها ، إذ لم يكن يؤدّي للفظ قيمة في ذاته ، بل يُخضعه للمعنى ويؤثر الوضوح على الشكل الجمالي الذي يقيد المعنى بقيود هي خارجية ، في معظمها .

٤ - الحشد اللفظي والمعنوي : وقد تتلوّن عبارة ابن المقفّع بألوان الموضوع والمواقف النفسية التي يُعبّر عنها . فعندما يُفصح عن حركة من حركات الإنفعال يعتمد إلى الحشد اللفظي والمعنوي ليثير القارئ ويوهمه إيهاماً غامضاً من خلال توقيعه للعبارة . مثال ذلك :

- وأفلت منه مثقلاً ، مُشخناً بالجراح ، يسيلُ منه الدّم - وقد حشد هنا ألفاظ : أفلت - مثقل - مشخن - الجراح - يسيل - الدّم - وألفها في عبارة موحية ليُوهم القارئ ويعظّم من الخطب النازل بالاسد مهّداً بذلك لعوده وانقطاعه عن الصيد .

- « هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرّع بيننا من غير منفعة منه ، ولا ردّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة » ، وقد كان الغراب إذ نطق بهذا القول في موقف تأثير واقتناع ، فحشد له هذا التكرار اللفظي والمعنوي في التقييح بالجمل . وقد جاء التكرار في قوله إنه « متمرّع » . ومن يتمرّع إنما يلهو ويتكاسل . ثم أوضح هذه الصورة وكررها تكراراً ذهنياً فيما تلاها : « من غير منفعة منه » ثم كرّرها تكراراً لفظياً : « ولا ردّ عائدة » ثم جزأ فيها : ولا عمل يعقب مصلحة » . وابن المقفّع يلجأ إلى هذه الجُمْل التكرارية الحاشدة في كل موضع ولا يتخذ منها دأباً لأسلوبه ، جميعاً . وإنما هي تُقتضى عليه في بعض المواقف والأحوال التي يُعبّر عنها . فالتكرار ليس بلاغياً ، جمالياً ، غايته في ذاته وشغف صاحبه بتكرار حلل اللفظ ، أنه ذو غاية معنويّة ، إيحائيّة .

— فلما سمع الأسد ذلك غضب ، وقال :

ما أخطأ رأيك .

وما أعجز مقالك .

وأبعدك عن الوفاء والرحمة .

وما كنت حقيقاً أن تستقبلني بهذا الخطاب .

مع ما علمت من أني قد أمنت الجمل وجعلت له من ذمتي .

فالكاتب يُعبّر ، هنا عن غضب الأسد ، كما يقول ، وقد أدّى له تعبيراً غريباً ، ثمّ عن ذاته في تكرار صيغة التعجب ثلاثاً : ما أخطأ — ما أعجز — ما أبعد ، ثم شفع ذلك بما يماثله من صيغ التعجب والانكار : وما كنت حقيقاً ، مع ما علمت — وقد أمنت — جعلت له من ذمتي .

ومثل ذلك قوله :

— ولست بغادر به ولا خافير له ذمة .

— «وأنا أجعل له من ذمته مخرجاً، على أن لا يتكلف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ولا يأمر به أحداً» . وهذه العبارة تفيد الدلالة على الحرص والالحاح ، كرّر جملها ، ليُحذق بالمعنى من كلّ جهة ويُيسّر أمره على الملك .

— ونحن أحقّ أن نهب لك أنفسنا ، فإننا بك نعيش ، فإذا هلكت ، فليس لأحد منا بقاء بعدك ، ولا لنا في الحياة خير .

هـ — الإيجاز في مواضعه : ويعمد ابن المقفع الى الإيجاز في مواضعه ، وفقاً لضرورة التعبير . وهو يخالف في ذلك أسلوب الحشد اللفظي الذي عرضنا له فيما تقدّم مثال ذلك :

— «فدخل الأجمة حتى انتهى الى الأسد»، ولقد خطف خطفاً الى المعنى ، متابعاً خط الحادثة المباشرة .

— فإذا جاءت نوبة الحمل ، صوّبنا رأيه ، فهلك وسلمنا كلتنا .

٦ — الاسلوب الاخباري : ويظهر في معظم النص ، وبخاصة في قوله :
زعموا أن أسداً ... وسائر ما تردّد عليه من أفعال القول والحوار .

تأليف الغايات الترفيحية والإصلاحية والفنية: وفق ابن المقفع في تأليف هذه الغايات أو وفق واضعه ، إذ لم يضحّ بالتحليل في سبيل الترفيه كقصّة عنّرة ولم ينصرف الى الغاية الجمالية الخالصة كعبد الحميد ، كما أنه لم يتفرّع للوعظ التجريدي في أفكار منبوذة ممكنة .

أ — الغاية الترفيحية : وقد تحقّقت له في العناصر التالية :

— التأليف بين التصرّف الحيواني وغرائزه وطباع الانسان وأهوائه وميوله وسلوكه . فالقارئ يؤخذ بهذا العالم المدهش الذي يتلعب على مسرحه أبطال من البهائم كرموز لأفراد من البشر .

— اجتذاب القارئ عن نفسه بالأحداث التي يعرضها له ، فيشغل بها ويؤخذ ويرفقه عن همومه ، وهي لا تعدو التفكير الدائم بالذات .

— احداث العقدة وتوقع ما يتلوها من حلٍّ ونهاية .

ب — الغاية الإصلاحية : وقد ارتبطت في ذهن الكاتب بواقع العصر وما كان يحاك فيه من مكائد ودسائس ، وهو لم ينهج فيها نهجاً مثالياً ، إذ لا يفوز ولا ينجح في النهاية الا الغادرون والمحتالون . ومن هنا كانت أقاصيصه واقعية المتزعّم تمثل حقيقته في بشاعتها المؤلمة . فالأسد يستثير الشفقة ، إذ لا تشفع به قوته ولا تنجيه من اولئك الأوباش الآكلين من فئات مائذته . والجمل يؤدّي به حماسه ونخوته ووفائه الى الهلاك ، فيما يبدو الغراب والذئب وابن آوى ، في النهاية ، وقد حلّت مشكلتهم ، يتلمظون شعباً من لحم الجمل الطيّب المرى . والإصلاح يتأدى ، في هذا النص ، من تنبيه القارئ الى مكائد ذوي الاطماع ، فينقطع عن التعامل معهم ، فلا يدينهم إليه ولا يضعهم في حاشيته ويحذرهم أشد الحذر .

جـ- الغاية الفنية : وهي من أسباب خلود الكتاب على الزّمن . إذ أن الترفيه والاصلاح لا يفيان بحاجة الأدب إذا لم يقدرّ للكاتب أن يؤدّيها أداءً فنياً ؛ وقد قامت المقوّمات الفنية في هذا النص على العناصر التالية :

— تحليل أنفس الأشخاص من خلال تصرّفاتهم وتعاكس سلوكهم وتناقضهم فيه . مما أطلعنا على وجهه من وجوه الحقيقة الانسانية الدائمة عبر العصور . لقد أبدع منهم نماذج حيوانية إنسانية تطالعا . كلّ غداة . في واقع الحياة .

— اعتماد الاسلوب الفني في توقييع الأحداث وموازنة التعبير عنها في حدود الضرورة وانتخابها وفقاً لسياق نفسي يجسّد تجارب الأشخاص .

— التعبير بألفاظ متكيفة بالنسبة الى الموضوع والمواقف . وتطويرها لخدمة المعاني . دون حشو وتكرار مجاني ودون ركاقة أو تعاظم . لقد خلق بها الأثر خلقاً سوياً . اتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً حياً .

نثر الجاحظ

مقاطع من نقد

أَلَا سَعَاةٌ بِالْغَرِيبِ عَجَزٌ ، إِلَّا أَنْ يَكُونَ الْمُتَكَلِّمُ بَدَوِيًّا ، فَإِنَّ
الْوَحْشِيَّ مِنَ الْكَلَامِ يَفْهَمُهُ الْوَحْشِيُّ مِنَ النَّاسِ ، وَالْعَامَّةُ رُبَّمَا اسْتَحَقَّتْ
أَقْلَّ الْأَلْفَظِ وَأَضْعَفَهَا ، وَلِلَّذَلِكَ صِرْنَا نَجِدُ الْبَيْتَ مِنَ الشَّعْرِ قَدْ سَارَ ،
وَلَمْ يَسِرْ مَا هُوَ أَجْوَدُ مِنْهُ .

وَأَرَى أَنْ أَلْفَظَ بِالْفَظِ الْمُتَكَلِّمِينَ ، مَا دُمْتُ خَائِضًا فِي صِنَاعَةِ
الْكَلَامِ ، فَإِنَّ ذَلِكَ أَفْهَمَ عِنْدِي وَأَخَفُ لِمُؤْنِهِمْ عَلَيَّ . وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ
أَلْفَظٌ ، لَمْ تُعْرَفْ بِهَا ، إِلَّا بَعْدَ أَنْ كَانَتْ مُشَاكَلَاتٍ بَيْنَهَا وَبَيْنَ تِلْكَ
الْمَعَانِي . وَقَبِيحٌ بِالْمُتَكَلِّمِ أَنْ يَفْتَقِرَ إِلَى أَلْفَظِ الْمُتَكَلِّمِينَ فِي خُطْبِهِ أَوْ
فِي مُحَادَثَةِ الْعَوَامِّ وَالْجَارِ أَوْ فِي مُخَاطَبَةِ أَهْلِ بَيْتِهِ وَعَبْدِهِ وَأَمْنِهِ . فَلِكُلِّ
مَقَامٍ مَقَالٌ ، وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ أَلْفَظٌ .

أَلَمَعَانِي الْقَائِمَةُ فِي صُدُورِ الْعِبَادِ ، الْمُتَصَوِّرَةُ فِي أَذْهَانِهِمْ ، وَالْمُتَخَلِّجَةُ
فِي نَفُوسِهِمْ ، وَالْمُتَّصِلَةُ بِخَوَاطِرِهِمْ ، وَالْحَادِثَةُ عَنْ فِكْرِهِمْ ، مُسْتَوْرَةٌ ،
خَفِيَّةٌ ، وَبَعِيدَةٌ وَخَشِيَّةٌ ، مُخْجَوَّةٌ ، وَمَوْجُودَةٌ فِي مَعْنَى ، مَعْدُومَةٌ ،
لَا يَعْرِفُ الْإِنْسَانُ ضَمِيرَ صَاحِبِهِ ، وَلَا حَاجَةَ أَخِيهِ أَوْ تَخْلِيضَهُ وَلَا مَعْنَى
شَرِيكِهِ وَاعْلَى مَا يَبْلُغُ مِنْ حَاجَاتِ نَفْسِهِ ، إِلَّا بِغَيْرِهِ . وَإِنَّمَا تَحْبِي تِلْكَ
الْمَعَانِي فِي ذِكْرِهِمْ لَهَا وَلَا خَبَارِهِمْ عَنْهَا وَاسْتِعْمَالِهِمْ لِأَيَّاهَا . وَهَذِهِ

الخصالُ هي التي تقرّبها إلى الفهم وتُجَلِّسها للعقل ، وتُجَعِّلُ الخفي منها ظاهراً والغائب شامداً ، والبعيد قريباً ، والوحشي مألوفاً والغفل مؤسوماً والمؤسوم معلوماً . وعلى قدر وضوح الدلالة ، يكون إظهار المعنى وكلمات الدلالة أوضح وأفصح ، كانت أرفع وأتجع . »

والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجبي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، ولأنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فلأنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير .

والشعر نفعه مقصود على أهله ، وهو يعد من الأدب المقصور وليس بالمبسوط ومن المنافع الاصطلاحية وليس بحقيقة بيّنة .

وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب ، والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطع نظمهُ وبطل وزنه ودّ هب حسنه وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنشور ، والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن من المنشور المنقول عن مؤزّن الشعر ؛ ولو حوّل حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن . ثم لا تتم لو حوّلوا لم يجدوا في معانيها شيئاً .

وقال بعض من ينصّر الشعر ويحسب أنه : إن الترجمان لا يؤدي ما قال الحكيم ، ولا يقدر أن يوفيه حقه . ومتى وجدنا واحداً قد تكلم بلسانين ، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما . لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعرض عليهما .

وَبِالْجُمْلَةِ إِنَّ لِكُلِّ مَعْنَى شَرِيفٍ أَوْ وَضْعٍ ضَرَّتَيْنِ مِنَ اللَّفْظِ ، هُوَ حَقُّهُ وَنَصِيبُهُ الَّذِي لَا يَنْبَغِي أَنْ يُجَاوِزَهُ أَوْ أَنْ يُقْصَرَ دُونَهُ .

إِنَّ كَلَامَ النَّاسِ طَبَقَاتٌ . كَمَا أَنَّ النَّاسَ أَنْفُسُهُمْ فِي طَبَقَاتٍ . وَمَنْ سَمِعْتَ بِنَادِرَةٍ مِنْ كَلَامِ الْأَعْرَابِ ، فَلْيَاكَ أَنْ تَحْكِيَهَا إِلَّا مَعَ إِعْرَابِهَا وَتَخَارِجِ أَلْفَظِهَا ، فَإِنَّكَ إِنْ غَيَّرْتَهَا بَأَنْ تُلَحِّنَ فِي إِعْرَابِهَا وَأَخْرَجْتَهَا مَخْرَجَ كَلَامِ الْمُؤَلَّدِينَ ، خَرَجْتَ مِنْ تِلْكَ الْحِكَايَةِ وَعَلَيْكَ فَضْلٌ كَبِيرٌ . فَالْتَبَيَّلْ لَا يَتَبَيَّلْ . وَالْفَصِيحُ لَا يَتَفَصَّحُ . وَلَمْ يَتَزَيَّدْ أَحَدٌ إِلَّا لِنَقْصٍ يَجِدُهُ فِي نَفْسِهِ .

نقدٌ وتحليل : جرى معظم النقاد العرب على مقابلة الألفاظ بالمعاني ، وتحديد طبيعة العلاقة بينها ، وانعموا في ذلك تجزئاً وتفصيلاً ، حتى أدركوا العلوم البلاغية التي تلم بظاهر التجربة الفنية من دون روحها واعماقها . فهو لاء كانوا ينظرون إلى الأدب نظرة فكرية ، متغافلين عن طبيعة الأدب الحديث ، النفسية . فتوهوا أن للفظ وجوداً مستقلاً بذاته عن المعنى . ولم يفطنوا أن المعنى هو شيء في النفس ، لا يكون دون لفظه ولا يكون اللفظ من دونه . فاللفظة تنشأت مع المعنى . فينا سعى الانسان للاتصال بالآخرين ، وهذه النشأة هي نشأة حدسية أكثر منها واعية ، تولد من الاتصال الحميم بين ما يختلج في النفس وبعض الاصوات والحروف بنوع من الترابط والعلاقات الغامضة . لهذا ، جاءت الألفاظ مجسمة لطبيعة القوم الذين نشأت فيهم . فالألفاظ الوحشية المختزنة في بطون المعاجم العربية تدل على المرحلة الأولى التي عبر فيها الانسان عن نفسه وما تنطوي عليه من خشونة وغلظة . فالوحشية في اللفظ هي تجسيد لوحشية الطبع والنفسية . وقد سقطت وغدت مواتاً ، بعد أن زال الارتباط الشعوري بينها وبين النفس . فاللفظ إشارة صوتية مادية لحالة نفسية أو فكرية ، وعندما يتغير الفكر ، وتبدل أحوال النفس ، تبدل معها أحوال الألفاظ . ولعل الجاحظ أدرك ذلك إذ كان يقول :

الاستعانة بالغريب : « الاستعانة بالغريب عجز ، إلا إن يكون المتكلم بديوياً ، فان الوحشي من الكلام ، يفهمه الوحشي من الناس ، والعامة ربما استخفت أقل الألفاظ واضعفا ، ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه » .

وقول الجاحظ يشير إلى العلاقة الحميمة بين واقع النفس وواقع اللغة . فاللفظة الأليفة المهموسة لا تعبّر عن نفسيّة الرجل الحسن ، الغليظ الطباع ، كما تعبّر عنها اللفظة المجهورة ، المتعاطلة الحروف . فاللفظة وجدت تلبية لحاجة في النفس ، فجاءت تعبيراً عن واقع النفوس التي باشرتها ، فإذا كانت الطباع قاسية خشنة تقصّر عنها الألفاظ العذبة . المتألّفة ، المصقولة ، لأنها لا تفي بأغراضها ولا تقوم مقامها .

أمّا إشارته إلى تفضيل العامة للفظّة الميسورة ، الخفيفة ، فذلك تأكيداً للبدهة والنفعيّة اللتين تصدر عنهما غريزة التعبير في الانسان .

فالعامة لا يهدفون إلى التعمّق ولا يتغنون غاية فنيّة او جمالية ، فاللفظة تتقيّد بالنسبة اليهم بالمنفعة المباشرة وأية لفظة عبّرت عنها ، تداولوها . وهذا يثبت ما ذكرناه . سابقاً ، إذ قلنا ان طبيعة اللغة تستمدّ من طبيعة النفس ، وحاجاتها المعيشيّة .

اللفظ والموضوع : وثمة أمر آخر يؤثّر في طبيعة اللفظة ، وهو الموضوع الذي تعبّر عنه وتتقيّد به وتكتيف بالنسبة اليه ، فكأن ثمة علاقة غامضة بين الموضوع واللفظ . فالموضوع يقتضي ألفاظه ، وهي تعبّر عنه وتحيط به بيسر لا قبل للألفاظ الأخرى به . لأنه هو الذي يبدعها ويمنحها دلالتها ويعدّل ويبدّل من معناها الشائع . ولعلّ ذلك ساق الجاحظ إلى القول :

أرى أن اتلفظ بالألفاظ المتكلمين ، ما كنت خائضاً في صناعة الكلام ، فإنّ ذلك أفهم عندي . وأخفّ لمؤتّيهم عليّ ولكلّ ألفاظ صناعة لم تَلزَقَ بها ، إلّا بعد أن كانت مُشاكلاتٍ بينها وبين تلك المعاني . وقبيحٌ بالمتكلم أن يفتر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبته أو في محادثة العوامّ والجار ، في مخاطبة أهل بيته وعَبْدَه وأُمَّته ؛ فكلّ مَقَالٍ ، ولكلّ صِناعة ألفاظ .

فالجاحظ يرى أن اللفظة تصدر عن موضوعها ، وليس هو الذي يصدر عنها ؛ فاللفظة الوحشية مرتبطة بالنفس البدائية واللفظة الكلامية تتفق مع علم الكلام ونفي بأغراضه ، كما أن اللفظة العلمية تدلّ على المحصلات العلمية وتشير إشارتها ، دون لباس أو غموض بالنسبة إلى العلماء ؛ واستطراداً من ذلك يمكننا ان نقول ، ان للأدب ألفاظه وللشعر ألفاظه وللخطابة ألفاظها ؛ والجاحظ لا يقسم ألفاظ اللغة هذا التقسيم . بالرغم من ان المعاجم تبذلها بذلاً عاماً ، الا لأنه يفتن بجذسه الفائق الى ان اللفظة تحمل معنى آخر إلى جانب معناها الأصيل ، إنه معنى مكتسب ، تحصل لها من الدربة والخبرة وعلوق الجزئيات والتفاصيل به ، حتى أنه يتولد تولداً جديداً من رحم المعنى القديم .

* * *

ولئن صحَّ قول الجاحظ في معظم وجوه المعرفة ، فانه يبدو ذا ضرورة خاصة بالنسبة إلى الشعر حيث تختلف طبيعة التجربة عن طبيعة اللفظة . فالشعر يُعبّر بالانفعال ، وهو نوع من الشعور الغامض الذي لا حدَّ له ، واللفظة تعبر عن معنى واضح محدود . فاذا لم يوفق الشاعر في ان يُشَقِّق طينة اللفظة ويبثَّ فيها روحاً وحرارة ، ويُضفي عليها المالات النفسية والشعورية ، فان تجربته تبقى خرساء ، يرطن بها ، ويُتَمَتَّع ، يشعر بالشيء ويعجز عن الافصاح عنه . اللفظة شيء سلمي . حيناً ، هي إشارة ، وحيناً آخر ، هي خطأ أو صوت أو نغم ، وهي لا تدلُّ دلالتها ، الا اذا اتصل بها تيار الوجدان ليعيها ويحييها ويُخصبها . فالجاحظ أدرك العلاقة التي تجمع بين النفس واللفظ وبين اللفظ والموضوع ، وجعل النفس والموضوع يبدعان ألفاظهما ، يضيفان إلى معانيها الأصلية معاني أخرى التصقت بها عبر التداول والاختبار . ولئن ميزَ الجاحظ بين الموضوع والنفس ، فانهما ، في النهاية ، شيء واحدٌ ، لأن النفس تحرك الموضوع وتحلُّ فيه ، وهي التي تمثل مركز الابداع والخلق وهي التي تجسّم في اللفظ استدراكات خاصة ، تنيطها به بوشائج عقلية أو وجدانية . لهذا يرى معظم النقاد ان تجديد اللفظ والشكل في الأدب لا يتمُّ ، إلا إذا صحبه أو أو سبقه تجديد في النفس ، بعد ان تدرك حقائق او تمر بتجارب جديدة ، تقتضي ألفاظاً جديدة . وقد أدرك بعض الشعراء المعاصرين قدرة في خلق اللفظة الجديدة

من إهاب اللفظة القديمة حتى أنهم جمعوا المعنى والتغيم والرمز في لفظة واحدة ، تنتمي إلى الحدس النفسي والمشاركة الوجدانية ، أكثر مما تنتمي إلى الذاكرة والفهم العقلي .

ومهما يكن . فإن طبيعة ارتباط اللفظ بمعناه أو المعنى بلفظه تحدس عن سر عجيب في النفس : فنحن مهما اوغلنا في درس وجوه العلاقة بين المعنى ولفظه . نظل نشعر ان ارتباط أحدهما بالآخر هو كارتباط الروح بالجسد أو الجسد بالروح . سرٌ يتخطى حدود العقل والادراك . لهذا كانت أجمل الألفاظ ما صدرت عن حدس الأديب أو الكاتب : حيث تتم أعجوبة الخلق ، فتأتي اللفظة . حياة ، من دون أن ندرك من أين أُنشأت الحياة . إنه خلق كامل سوي .

اللفظ والمعنى : وهذا ما يتبينه الجاحظ إذ نراه يقول في مقطع آخر :

المعاني القائمة في صلور العباد ، المتصورة في أذهانهم ، والمتخلجة في نفوسهم ، والمتصلة في خواطرهم ، والحادثة عن فكرهم . مستورة . خفية . وبعيدة . وحشية ، ومحجوبة . مكنونة . وموجودة في معنى . معدومة : لا يعرف الانسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه . ولا معنى شريكه . وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه . إلا بغيره . وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها ، واخبارهم عنها واستعمالهم لها . وهذه الحصال هي التي تقرّبها من الفهم . وتجلبها للعقل ، وتجعل الحفي منها ظاهراً . والغائب شاهداً ، والبعيد قريباً ، والوحشي مألوفاً ؛ والغفل مومساً ، والموسوم معلوماً ؛ وعلى قدر وضوح الدلالة ، يكون إظهار المعنى ، وكلّما كانت الدلالة أوضح وأوسع ، كانت الدلالة أوضح وأنجع .

فالجاحظ يرى أن الألفاظ هي التي تعطي للمعاني وجوداً ، وذلك أن المعاني لا تعدو أن تكون أرواح وخلجات وتصورات لا شكل ولا وجود فعلياً لها . لأن ما يقع في حدود النفس تفهمه وتتصرف به أو تعانيه معاناة ، دون ان يكون له وجود فعلي ، إلا في معاناتها له أو شعورها به . فإذا حاول المرء أن ينقل ما في نفسه إلى الآخرين لا بدّ له من ان يتوسل باللفظ ، وهو إشارة صوتية . خارجية ، ترمز إلى الفكرة الداخلية ، وتجعلها ذات وجود مادي . حسي ، بعد ان كانت ذات وجود نفسي

فكريّ . فالآية ، ليست في إدراك المعنى في حدود النفس او الشعور باحدى التجارب في حدود الوجدان ، وإنما هي في التزوع بها من الاختلاجة الغامضة إلى الفكرة او الصورة الواضحة : بعد ان يوفّق الأديب في أن يعطي نوازعه وخواطره شكلاً لفظياً .

فالناس ، جميعاً ، يعانون تجارب نفسية وينفعلون انفعالات تشبه انفعالات الأديب . أيّهم لا تصيبهم حيرة الحبّ ويستولي عليهم وّجده وحنينه ؟ إلا ان ما شعروا به في نفوسهم يبقى كحسرة خرساء ، أو كشيء يُعاني ولا يُفهم ، لأنهم أبقوا تجاربهم طيّ ذواتهم ؛ فعنّرة عانى بؤس العبودية وظلم المجتمع ووصمة الولادة الوديعة ، لكنه لم يكن وحيداً ، منفرداً بذلك ، بل ثمة ، كثيرون ممن عانوا هذا العار ، إلا أنهم لم يعثروا على الألفاظ التي تجسّد انفعالاتهم . فقيمة الشعراء ليس فيما شعروا به ، بل فيما نقلوه وجسّدوه من شعورهم . فالمشكلة الفنية ليست مشكلة تجربة ، بل مشكلة التعبير عنها .

اللفظ والتجربة الشعريّة : الا أن الجاحظ لم يَفطن إلى أن اللفظة ، تقصّر عن إدراك أبعاد التجربة الشعرية ؛ فما نسميه مما يختلج في نفسنا هو أوضح جزء من معاناتها . فالتجربة أعمق من اللفظ وأرحب وأشمل . اللفظة تحيط بما هو فكريّ ، واع وما هو شائع ، والنفس البشرية ، ملهمة ، متحرّكة تتخطّف فيها التجارب تخطّفاً . لذلك يحاول معظم الشعراء المعاصرين ان يعبروا في اللفظة عن ارتباط مدلولها في النفس وما يصحب ذلك من ايماءات وذكريات ، تحوّل اللفظة إلى ظلّ شديد البثّ ، بعد أن كانت معنى شديد الوضوح .

تعظيم شأن الألفاظ : ولقد أسرف الجاحظ ، غالباً ، في تعظيم شأن الألفاظ والاعتماد من شأن المعاني ، حتى أنه لا يخرج من القول :

« والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجميّ والعربيّ والبَدَوِيّ والقرويّ والمدنيّ ، وإنما الشأنُ في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ ، وسُهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي جُودّة السبك ، وصحّة الطّبع . فانما الشّعْر صِناعَةٌ وَضَرْبٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير » .

فالملاحظ يعتقد أن المعاني مطروحة في الطريق . أي أنها مبذولة ، شائعة ، يدركها العربي والعجمي أي الناس جميعاً ، ويلم بها البدوي والقروي والمدني ، أي الأممي الساذج الذي لم يخبر تعقيد الحضارة ، ولم يسم عن البديهيات والمعارف الأولى ، القاصرة ، والمدني الذي ارتقى في الاجتماع والتنظيم وتكثفت تجاربه وتفتح على أبعاد جديدة . وعلى الحملة ، فإنه يضائل من قدر المعاني ويخفض من شأنها ، إذ لا فضيلة لمن يحيط بها . فما قاله امرؤ القيس في الحب وما أدركه منه وما شعر به لا يتباين مع من إليه أو من دونه ، لأن أمر الحب واحد في النفوس ، وما قيل فيه أمس يعاد اليوم أو غداً أو بعد غدٍ وفي كل حين .

عمود الشعر العربي : ومن ينظر في عمود الشعر العربي ، منذ جاهليته إلى عهده القريب ، يُلَفه ذا معانٍ مكرورة ، تعيد ذاتها ، وتقبل وتدبر حول نفسها ؛ وقد صُنِّفَتْ وجزئت وغولي بها وارتفع بعضها على هام البعض الآخر ، وتزاوجت وتوالدت ، دون أن تخرج عن حدودها وتذكر ما وراء أصقاعها وأبعادها ، حتى أفضى إلى البديع العباسي الذي يعتمد على التحاذاق في الأداء ، والمخادعة في الشكل ، دون أن يكشف أي غور جديد من أغوار الحياة .

والواقع أن الشعر العربي جرى على سنة التحديد والتقليد والأخذ والرد . يدور في حدود العقل والحواس ، ينحصر اليقين النفسي لليقين المنطقي ، ولا يسبغ المعاني إلا في معادلة واضحة ، بينة الأطراف . ونحن نعلم ان العقل إذ أدرك الوجود ، صنّفه وحدّد معالمه ، حتى أنها لم تعد تتبدّل . فالأشياء قلما تتبدّل في مفهومها العقلي . ولو رضي الانسان بعقله وبالعالم العقلي والحسي . لما كان ثمة مبرر لوجود الفن . ولعلّ الملاحظ لم يفتن إلى ان الشعر صدر عن رغبة الإنسان في تعديل المعاني المطروقة ، المكررة ، التي يتداولها الانسان في عالمه العقلي والمنطقي . فما هو واحد ، متشابه محدّد ، في العقل ، يتعدّل ويتبدّل ويتجدّد في حدود النفس ، التي تنظر إلى العالم الخارجي من خلال حدة وجدانية ، انفعالية ، خالقة ، بدلاً من أن تنظر اليه بحدة عقلية ، علمية ، ثابتة ، جامدة ومجمدة ، تحنط الكون وتجعله مطروقاً ، ممضوغاً ، يعيد ذاته ويعيد الأشياء .

طبيعة الشعر : وكنا قد أسلفنا في حديثنا عن طبيعة الانفعال الشعري في المقدمة ، أن الشعر يوحد ما هو مختلف في العقل ويناقض ما هو مؤتلف ، وأنه يرى فيما لا يرى ويسمع فيما لا يسمع ، ويتلمس فيما لا يلمس ؛ ولعل هذه الحدة الماورائية ، أو هذا المجهر النفسي الخاص هو الذي يجدد المعاني ، ويمنعها عن الابتذال ، وهو الذي يكشف المعاني الجديدة فيما وراء المعاني القديمة الهرمة . وذلك يسوقنا إلى الاعتقاد أن الجاحظ يتوهم أن طبيعة الشعر هي طبيعة عقلية ، ولم يقدّر له أن يدرك أن طبيعته نفسية تجمع قوى الانسان كلها وتصهرها صهرًا إنفعاليًا ، وتجعلها تخضع العالم الخارجي ، بدلاً من أن تخضع له . المعاني الفكرية مطروقة ، اما المعاني النفسية ، الحدسية ، فهي ، أبداً ، متجددة ، مبتكرة ، لأن النفس ، متحوّلة ، متطورة . لا يقين نهائياً لديها ، ان الحقائق العقلية هي الحقائق الثابتة ، المطلقة ، البينة . أما الحقائق النفسية ، فهي شيء لطيف ، غير منظور ، تعاني ولا تفهم ، ولا تعرف الاطلاق والثبوت ، وهي تتجدد ، أبداً ، بتجدد النفس وموقفها من ذاتها ومن العالم . فالحب في العقل هو الحب ، لا يتبدّل ولا يتغيّر وهو فوق المكان والزمان والذات ، إلا انه فيما يخضع للواقع الشعري ، تتبدّل أبعاده وتتبدل معها مواقف الشاعر من القيم والافكار والمظاهر ، وذلك لانه ينيط بها انفعالا من انفعاله ، وروحاً من روحه ، ويقول فيها ما لم يقل ، ويدرك منها ما لم يدرك ؛ لقد تحدّث امرؤ القيس عن الحب وتحدّث عنه عمر بن ابي ربيعة وبشار وابو نواس وابن الرومي ومن اليهم بما يتباين عند أحدهم عن الآخر ، أما الحقيقة العلمية فتتجمّد وتثبت وتنتهي بما يدرك منها . والحقيقة النفسية ، تظلّ جديدة ، متولدة ، لان الشاعر لا يدركها بكليتها وإنما يدرك شيئاً منها وسوف يستمر في ملاحقة سراها إلى الابد ، لأنها حيّة ، وجودها في النفس أعمق من وجودها في العقل واللفظ ، ولن يفهم سرّها وتنجس جلاءً تاماً حتى يدرك سر الحياة .

إقامة الوزن : أما قوله : « إنما الشأن في إقامة الوزن » فيشير إلى ارتباط الشعر بالوزن والقافية التي يستتبعها في ذهن العربي . وقد كانت الأوزان العربية ، فضلاً عن القافية ، ذات إيقاع ودويّ وصخب تحدث طرباً وانفعالا عصبيّاً ، مما كان يسيغه الجاهلي لأنه يُعبّر عن طبعه العنيف وميله إلى الضوضاء والجلبة والدويّ ،

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إنه بات يقصّر في التعبير عن النفس الحضريّة التي فقدت حماسها ونزوتها واصطخبها ، وجعلت تميل إلى الخفوت والهمس والتنصّت إلى الأنغام الداخليّة الصامتة والشجو والتآلف وما إليها . ولئن كان النقاد يرون ان الموسيقى الشعرية تنبعث من الوزن والقافية ، فان نقاداً آخرين يرون ان نغمها هو نغم خارجي مبدول ، تسمعه الاذن وتنفل به الأعصاب فتنزو ، بينما يكون النغم الحقيقي شيئاً متألفاً في النفس ، يعاني أكثر ممّا يُسمع . وهذه النغميّة الداخليّة قلما تتجسّد في الوزن والقافية ، لأن نغمهما أقرب إلى الآلية والتقليد والتناسخ ، فكأن أوعيته الصوتية أوعية جامدة . وهذا ما ساق بعض الشعراء المعاصرين إلى اسقاط الوزن والقافية والتعوّض عنهما بنوع من الموسيقى الداخليّة المتولدة من التآلف العضوي الحيّ بين الألفاظ والتجربة . ويخيّل إلى معظم هؤلاء ان نغم الوزن وابقاع القافية يشغل الحواسّ عن النغم الدّاخليّ ، ويسفح التجربة بنوع من الاثارة والطرب ، دون ان يدنو بالفارء إلى الحقائق الروحية الغامضة التي لا يُسفر وجهها إلا حين يدخل المرء إلى روح الأشياء ، فيما تكون أنغاماً حائرة في النفس وقبل ان يقبض عليها عالم الحسّ والعقل ليحوّلها إلى أفكار وأصوات وابقاعات خارجيّة .

ومهما يكن ، فانّ الوزن والقافية ، قد يكونان ضروريين لاحتضان النغم ، كما أسلفنا ، لكنهما يقصّران عن إدراك روح النغم فيما يكون هو والتجربة شيئاً واحداً .

الشعر صناعة وضربٌ من النسيج : أما قوله : « الشعر صناعةٌ » ، وضربٌ من النسيج ، وجنسٌ من التصوير » فبدلٌ على ان الشاعر لا يستكمل عدّته الشعرية بالفطرة، وانما هناك الدّربة والتروض على اللفظ والعبارة والأساليب الغامضة التي تمكّن الشاعر من التعبير عن نفسه . فهي تصقل الموهبة وتثقفها وتجعل الشاعر يدرك أبعاداً ثقافيّة ونفسيّة وفنيّة يقصّر عنها في حدود الموهبة الفطرية . الا أن الصنعة تختلف عن الذهنيّة والبديع والتحدلق وما إلى ذلك من أساليب واعية تحوّل الشعر إلى عبثٍ باللفظ والمعنى ، لذلك يستدرك الجاحظ بقوله :

« وقد علمنا أن من يقرض الشعر ويتكلف الاسجاع ، وقد تعمّل في المعاني

وتكلفت إقامة الوزن . والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس ، هو أحمدُ أمراً وأحسن موقعاً من القلوب وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكد والعلاج .

وقد يخيل إلينا أن هذين القولين ، يناقض أحدهما الآخر ، إلا أنهما ، في الواقع ، متكاملان . فالموهبة ، دون الجهد والتثقيف . تعطي شعراً صادقاً ، دون عمق ، والكد دون الموهبة . يُعطي شعراً صعباً ومعقداً ، دون صدق . لهذا نقول إن الشعر ليس صناعةً وليس موهبة ، وإنما هو الاثنان معاً ، يجمع الثقافة إلى الحدس والمعرفة إلى الوحي ، وبذلك نفطن إلى الخطأ الذي تردى فيه الجاحظ إذ قال إن الشعر « هو ضرب من النسج وجنس من التصوير » والنسج يشير إلى العناية بالشكل والتصوير يشير إلى النقل وإعادة الأشياء إلى حدودها .

ولا بدّ لنا قبل أن ننهي الحديث على النقد عند الجاحظ من أن نثبت له هذا الرأي الأخير حيث يقول :

« والشعرُ تفعة مقصُورٌ على أهله ، وهو يُعدُّ من الأدب المقصور ، وليس بالمبسوط ، ومن المنافع الاصطلاحية وليس بحقيقة بيّنة » .

ولعلّ الجاحظ قد أدرك بذلك أن الشعر لا يهدف إلى غاية نفعيّة وأن غايته لا تتعدى حدود ذاته ، لا يُعنى بالإفهام والفهم ، والحجج والبيّنات ، ولا يحوّر من وسائله الداخلية في سبيل غاية خارجية . أمّا الحقيقة الاصطلاحية فهي الحقيقة الوجدانية التي تحلّ من دون الحقيقة العلميّة البيّنة ، كما ذكرنا مراراً . وقد تفوّق الجاحظ في هذا الرأي تفوّقاً ظاهراً على ذاته وعلى سائر النقاد ، إذ أصاب بحلّسه المدهش روح التجربة الشعرية وطبائعها الخاصة .

وعلى الجملة ، فإن الجاحظ ألمّ بخطرات نقدية دون منهجية وتلاحق ، يأخذ ، حيناً بالمظهر ، وحيناً آخر بالجوهر .

نموذج من بخلاء الجاحظ قصة أهل البصرة من المسجدين

تعريفُ الكتاب : يعرف الجاحظ كتابه بقوله : « انه كتابٌ في نوادر البخلاء واحتجاج الاشحاء ، وما يجوز من ذلك في باب الهزل وما يجوز في باب الجدل » ؛ ويذكر أنه أفاد من كتب الخزامي والكندي وسهل بن هارون والحارثي . وقد انصرف خلاله إلى درس نفسيّة البخلاء ، منطلقاً من قصّة أهل مرو . فهم ذوو بخل عريق تحدّر منهم إلى بهائمهم ، حتى أن الديكة في بيوتهم تسلب الحبّ من مناقير الدجاج من دون سائر الديكة . ثمّ يلمّ بقصة أهل البصرة من المسجدين ونوادر زبيدة بنت حميد وليل الماعطيّة وأحمد بن خلف ، كما أنه يثبت رسالته لأبي العاص في ذم البخل ومدح الكرم ورسالة للثقيفي في الردّ باظهار مفاصد البذل والاسراف .

سببُ وضعه : كان العصر العباسي عصر تنازع شديد بين العرب والموالي ، يظهر كلّ منهم مطالب الآخر ، ويُنعمون في ذلك ويضعون فيه التصانيف . ولعلّ الجاحظ قصد في كتابه إظهار بخل الفرس ، وقد تعدّى ذلك إلى غاية فنيّة أدرك بها أبعاداً قصيّة في ضمير النفس البشرية .

أسلوبه : اعتمد الجاحظ في كتابه اسلوب التندر والسخرية المتولدين من الازدواج والتناقض في النفس البشرية ، فيما يحاول الانسان ان يحقق رغائبه دون ان يظهر بمظهر شاذ ، غير متآلف . وفي معظم الاحيان يسوقه ذلك إلى بعض التصرفات والأقوال التي تفتضح ما يُضمّر وما يعاين في نفسه ، فيكون التصرف الخارجي تعبيراً عن حالته النفسيّة . والفرق بين السخرية الفنيّة والفاجعة لا يرتبط بالنتيجة بل بالسبب . الفجعة تؤدي إلى أزمة نفسيّة يعاني فيها الانسان مشكلة مصيريّة تبكيها ، بدلاً من ان

تضحكننا ، لأن باعثها بمستوى نتيجتها من الناحية المنطقية الايجابية . أما في المهزلة ، فان الفجيجة لا ثقلٌ تمزقاً عن المأساة ، لكنها تضحكننا بدلاً من ان تبكيننا ، لان باعثهما ضئيل وغير جدّي بالنسبة إلى نتيجتها المروعة . فالمأساة هي الملهاة في نتيجتها من دون باعثها . والاشخاص المازلون هم الذين خرجوا عن جادة النطق واعتزلوا الواقع العقلي ونشزوا عن الرأي العام ، وغدا لهم منطقة الخاص الذي يرتفقُ المنطق العام ويحاذيه ، دون أن يشابهه ويسيعه . إنه منطق مشوش ، يُقبل ويدبر ويدور على نفسه . فالمرء يشعر أن ما يميل إليه وما طبع عليه يخالف العُرف ، لكنه لا يقوى على التخلص من طبعه ، فيتحوّل ، عندئذ ، عن مجاهدته إلى استنباط الاساليب التي تبرّره وتجعله مستساغاً بالنسبة اليه من دون سائر الناس . فهو يؤمن بالنتيجة إيماناً قسرياً ، ثم يشرع في اكتشاف الخدع العقلية والذهنية ، ليوهم نفسه والآخرين أنه على صواب . والآفة النفسية في ذلك كلّها ، ان ثمة تنازعا بين الواقع الفردي والواقع الاجتماعي والعقلي ؛ وهما في مدّ وجزر وتجاذب ، يكاد المرء لا يرضخ لطبعه الخاص حتى يرهقه الشعور بأنه خرج عن المنحى العام ، ويقع عندئذ ، في حالة من الانقصام النفسي . فما يريده لنفسه يخالف ما يريده المجتمع له . والسخرية تبدو عندما ننظر إلى ذلك الانسان من خلال الواقع الاجتماعي ، فنشهد شدوذه الذي يسعى لإظهاره بمظهر الحقيقة والصواب . فلو أخذنا نادرة المرزوي الذي قال لزائره ، عندما اطلال جلوسه ، تغديت ، اليوم ، فان قال : نعم ، قال : لولا انك تغديت لغديت بك بغداء طيب . وان قال : لا . قال : لو كنت تغديت ، لكنت سقيتك خمسة أقداح ، فلا يصير في يده على الوجهين قليل أو كثير .

المنطق الخاص والمنطق العام : ومن يقرأ هذه النادرة يسخر من صاحبها ، إذ يراه متجاذباً بين منطقته الخاص وطبعه والمنطق الاجتماعي المتمثل في ضرورة إضافة الضيف . منطقته الخاص يناقض المنطق العام ، ولأ يكون احدهما إلا بنقض الآخر ، ومشكلته في انه يرد أن يوفق بينهما ، فعمد إلى الحيلة النفسية ، فاستضاف ضيفه بذلك دون ان يخسر شيئاً ، متوهماً أنه تحرّر ونجح في أمره ولم يفتن انه خدع نفسه ولم يخدع الآخرين . والسخرية تظهر في أن هؤلاء يعظمون ما لا عظمت له . وقد اصبحت الغاية ، بالنسبة اليهم ، وسيلة والوسيلة غاية ، وشخروا حياتهم ، كلها ،

لأُمُور لا يعنى بها الانسان في العرف الشائع . لقد صغرت نفوسهم وتعاضمت الأشياء من دونها ، وأصبح لهم مقاييسهم الخاصة واطماعهم العظيمة المشبعة بالخوف والوهم . السخرية تتولد ، عندما نراقب هؤلاء فيما يقعون تحت وطأة الأقدار الزائفة ، والعاهة النفسية .

قصة المسجدين :

إيجاز وتقدير : كان بعض اهل البصرة يجتمعون في باحة المسجد حيث يتدارسون أمر الاقتصاد . فقام شيخ منهم يقصُّ قصته مع الماء العذب الذي كان ينفق منه في غسل يديه وغسل النعجة وشرب الحمار . وكان ذلك يكلفه كثيراً ، فتفكَّرَ بذلك حتى انفتح له رأي في التدبير ، فصهرج المتوّضاً وصوّب اليه الماء العذب فتوفّر له فيه . أما قصّة مريم الصّناع ، فقد انبرى بها شيخ آخر فذكر تزويجها لابنتها في الثانية عشرة ، وقد زيّنتها تمام الزّينة بأموال ربحتها من الطحين الذي كانت تجمعهُ إثر كلِّ عَجْنَةٍ . أما زوجها ، فقد عجب لهذا المال المفاجئ ، لكنه لم يتحرّر عن مصدره ، وانما قال : « وكيف دار الأمر ، فقد كفتني المؤونة ورفعت عني هذه النّائبة » . وتمنى ان تخرّج ابناها على عرقها الصالح . بعدئذٍ نهض شيخ آخر هو شيخ النّخالة وجعل يتحدث لهم بأسلوب منطقي كعلماء الكلام ، ذاكرّاً كيف تجمع الأشياء الكبيرة من الأشياء الصغيرة ، كالرمال التي ليست سوى حبة إلى جنب حبة وبيوت الاموال التي ليست سوى درهم إلى جنب درهم . وقصّ عليهم قصة صاحب سقط الذي كان يربح الفلفلة والفلفلتين ، جامعاً من ذلك ثروة طائلة . وجرى ان ألّت به وعكة ببعض السعال فوصّفت له الحلوى ، فاستقل نفقتها وترك أمره لله . وبينما هو كذلك ، اذ بأحدهم يحدّثه عن فضيلة النخالة . ولما حسا منها مرة ، اكتشف لها فضائل كثيرة ، فهي قد اثلجت صدره وعصمته عن الاكل ، فما جاع ظهراً . ولما اقترب وقت غدائه من وقت عشاءه طوى العشاء . وهكذا انفتح له باب في استعمال النخالة . فطلب من العجوز ان تغلي له منها في كل غداة . ثم يبيعون النخالة بعد احتساء مأثها ، فيكسبون « فضل ما بين الحالين » . وثمة شيخ آخر ، انبرى لهم بقصة معاذة العنبرية التي اهداها ابن عمّ لها اضحية ، فبدت كثيبة ، مكدودة ، لانها لم تكن تدري كيف تنصرف ،

دون ان نخسر منه شيئاً . وقد جعلت لكل شيء موضعاً ، فالصران ويز للمندقة والقرن وتد تعلق به الاشياء . اما الدم ، فقد حارت به لأن الدين يحرم شربه من دون وجوهه الاخرى ، وهي اذا لم توفى للانتفاع به ، كان غذا ذلك كية في نفسها . وبينما هي كذلك ، اذا بها « تَتَطَلَّقُ » لانه انفتح لها باب في تدبير ذلك الامر . لقد تذكرت ان الدم المغلي اذا طُلِيَتْ به الخوابي ، قويت وقست وطال عمرها . وهكذا تكون قد انتفعت بكل شيء . بعد ستة اشهر مر بها الشيخ ، فسألها عن لحم الاضحية ، فرجحت رأسها وقالت له مبتسمة « حاشا لم نصل إلى القديد بعد ، لنا في الآلية والخواشي والعظم المعرق معاش ولكل شيء اوان » . عندئذ ، نهض شيخ الحمار والماء العذب وضرب الارض بحفنة من الحصى وقال : « لا تعلم انك من المسرفين . حتى تسمع أخبار الصالحين » .

النص : قال أصحابنا من المسجدين : اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة ، والتميز للمال ، من اصحاب الجمع والمنع ، وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر . وكانوا ، اذا التقوا في حلقهم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .

فقال شيخ منهم : ما بئرا ، كما قد علمتم ، مالح أجاج^٢ ، لا يقربه الحمار ولا تسيغة الإبل ، وتموت عليه النخل . والنهر مناً بعيد ، وفي تكلف العذب علينا علينا مؤونة . فكنا نمزح منه للحمار ، فاعتل عنه ، وانتفض^٣ علينا من أجله ، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صيرفاً وكنت ، أنا والنعجة ، كثيراً ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعتري جلودنا منه مثل ما اعتري به جوف الحمار . فكان ذلك الماء العذب الصافي يذهب باطلاً . ثم انفتح لي فيه باب من الاصلاح . فعمدت إلى ذلك المتوضأ فجعلت في ناحية منه حفرة ، وصهرجتها ، وملستها حتى صارت كأنها صخرة منقورة ،

١ - اي ينتسب اليه ويتخذة خلة .

٢ - أجاج : مر .

٣ - انتفض علينا : تغير وصار عاصياً .

وصوبت اليها المسيل . فنحن الآن ، إذا اغتسلنا، صار الماء اليها صافياً، لم يخالطه شيء
فربحنا هذه منذ أيام ، وأسقطنا مؤونة^١ عن النفس ، والمال مال القوم ، وهذا بتوفيق
الله ومَنته .

فاقبل عليهم شيخٌ فقال : هل شعرتُم بموت مريم الصَّنَاع ؟ فانها كانت من ذوات
الاقتصاد ، وصاحبة إصلاح . قالوا : فحدثنا عنها . قال : نوادرها كثيرة ، وحديثها
طويل^٢ . ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية . قالوا : وما هي ؟ قال : زوجت
ابنتها . وهي بنت اثنتي عشرة ، فحلَّتْها الذهب والفضة ، وكستها المروي^٣ والوشي^٤
والقرز والخز ، وعلقت المِعَصْفَر^٥ ودقت الطيب ، وعظمت أمرها في عين الختن ،
ورفعت من قدرها عند الإحماء . فقال لها زوجها : « أَتَنِي لك هذا يا مريم ؟ » قالت :
« هو من عند الله ! » قال : « دعي عنك الجملة ، وهاتي التفسير والله ، ما كنت ذات
مال قديماً ، ولا ورثته حديثاً . إلا أن تكوني قد وقعت على كنز . وكيف دار الامر
فقد أسقطت عني مؤونة ، وكفيتني هذه النأبة^٦ » . قالت : « اعلم أني منذ يوم ولدتها
إلى ان زوّجتها ، كنت أرفع من دقيق كل عجة حَفَنَةً^٧ . وكُنَّا ، كما قد علمت ،
نخبز كل يوم مرة . فاذا اجتمع من ذلك مكوك^٨ بَعَثَهُ^٩ » . قال زوجها : « ثبت الله
رأيتك وأرشدك ! ولقد اسعد الله من كنت له سَكَنًا ، وبارك لمن جُعلت له إلفاً !
ولهذا وشبهه قال رسول الله (صلعم) من الذود^{١٠} إلى الذود إبل ! واني لأرجو ان
يخرج وُلْدُكَ على عِرْقِكَ الصالح ، وعلى مذهبك المحمود . وما أفرحتني بهذا منك
بأشدَّ من فرحتي بما يثبت الله بك في عَقبِي من هذه الطريقة المرضية » .

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها وصلُّوا عليها ، ثم انكفؤا إلى زوجها فعزَّوه
على مصيبتِهِ ، وشاركوه في حزنه .

١ - الثوب المروي : المنسوب الى بلد بالعراق على شط الفرات .

٢ - المعصر : اي ما صُنِعَ بالمعصر من الثياب .

٣ - المكوك : مكيال يسع صاعاً ونصف صاع .

٤ - النود : ما بين الاثنين والتسع او ما بين الثلاث والعشر من الإبل . وقولهم في المثل « النود الى
الى النود إبل » يريدون به القليل من الإبل ، اي اذا أضيف القليل الى القليل يصير المجموع كثيراً .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم : لا تحقروا صغار الأمور ، فإنَّ أوَّل كل كبيرٍ صغيرٌ . ومتى شاء الله أن يعظَّم صغيراً عظَّمه ، وأن يكثر قليلاً كثره . وهل بيوت الأموال إلا درهمٌ إلى درهمٍ ؟ وهل الذهب إلا قيراطٌ إلى جنبٍ قيراطٍ ؟ أو ليس كذلك رمل عاليج^١ وماء البحر ؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ قد رأيت صاحب سقط^٢ قد اعتقد^٣ مائة جريب^٤ في أرض العرب ، ولربما رأيت بيع الفلفل بقيراط ، والحمص بقيراط ، فاعلم أنه لم يربح في ذلك الفلفل إلا الحبة والحبتين من خشب الفلفل ، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب . ثم قال إشتكيت أياماً صديري من سُعال كان أصابني ، فأمرني قوم بالفانيد^٥ السكري وأشار عليَّ آخرون بالخزيرة^٦ تؤخذ من النشاشيج^٧ والسكر ، ودهن اللوز ، وأشباه ذلك . فاستثقلتُ المؤونة ، وكرهت الكلفة . ورجوت العافية . فبينما أنا دافع الأيام ، إذ قال لي بعض الموفقين : « عليك بماء النخالة ، فاحسه حاراً » . فحسوتُ . فإذا هو طيبٌ جداً ، وإذا هو يعصم فما جعت ، ولا اشتهيت الغداء في ذلك اليوم إلى الظهر . ثم ما فرغت من غدائي وغسل يديَّ حتى قاربت العصر .

فلما قرب وقت غدائي من وقت عشائي ، طويت العشاء ، وعرفت قصدي ، فقلت للعجور : « لِمَ لا تطحنين لعيالنا في كل غداة نخالةً ، فإنَّ ماءها جلاءٌ للصدر وقوتها غذاءٌ وعصمةٌ » . ثم تجففين ، بعد ، النخالة ، فتعود كما كانت ، فنييعه ، إذ الجميع بمثل الثمن الأول ، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين » . قالت : « أرجو

١ - رمل عاليج : جبال متواصلة يتصل اعلاها بالدهناء ويتسع اتساعاً كثيراً حتى قيل : رمل عاليج يحيط بأكبر أرض العرب .

٢ - السقط : الشيء الخسيس .

٣ - اعتلد : جمع .

٤ - الجريب : مكيال ، ومقدار معلوم من الأرض .

٥ - الفانيد : ضرب من الحلواء .

٦ - الخزيرة : نوع من الحلواء .

٧ - النشاشيج : النشاء .

ان يكون الله قد جمع بهذا السعال مصالح كثيرة . لما فتح الله لك بهذه النخالة التي فيها صلاحٌ بدّ نكّ وصلاحٌ معاشك . وما أشكّ أنّ تلك المشورة كانت من التوفيق « قال القوم : « صدقت ، مثل هذا لا يكتسب بالرأي^١ ولا يكون إلا سماءياً » .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : لم أرَ في وضع الامور مواضعها وفي توفيتها غاية حقوقها كمعاذة العنبرية ! قالوا : وما شأن معاذة هذه ؟ قال : أهدي إليها العام ابن عمّ لها أضحية^٢ . فرأيتها كئيبة ، حزينة ، مفكرة مطرقة . فقلت لها : « مالك . يا معاذة ؟ » قالت : « أنا امرأة ارملة ، وليس لي قيّم ، ولا عهد لي بتدبير لحم الاضاحي وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه . وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة ، ولست أعرف وضع جميع أجزائها في أماكنها . وقد علمت أنّ الله لم يخلق فيها ولا في غيرها شيئاً لا منفعة فيه ، ولكنّ المرء يعجز ، لا محالة . ولست أخاف من تضييع القليل ، إلا انه يجر تضييع الكثير . أما القرن ، فالوجه فيه معروف . وهو ان يجعل فيه كالخطاف ويسمّر في جذع من جذاع السقف فيعلق عليه الزُّبل^٣ والكيران^٤ وكل ما خيف عليه من الفار والنمل والسنانير وبنات وردان والحيات وغير ذلك . واما المصران^٥ فانه لأوتار المندفة ، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة . وأما قحف الرأس واللحيان وسائر العظام ، فسبيله أن يكسّر ، بعد ان يعرّق ، ثم يطبخ ، فما ارتفع من الدّم كان للمصباح وللادام والعصيدة^٤ ، ولغير ذلك . ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها ، فلم يرَ الناس وقوداً قطّ أصفى ولا أحسن لها منه . وإذا كانت كذلك ، فهي أسرع في القدر لقلة ما يخالطها من الدّخان . واما الإهاب ، فالجلد نفسه جراب ، وللصوف وجوه لا تدفع . واما القرث^٥ والبعر فحطب إذا جفف ، عجيب . » ثم قالت : « بقي الآن علينا الانتفاع بالدم ، وقد علمت أن الله ، عزّ وجلّ ، لم يحرم من الدّم المسفوح إلا أكله وشربه ، وإن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها . وان انا لم أقع على علم ذلك

١ - بالرأي : أي بالنظر والبحث .

٢ - الزبل : ج زبل وهو القفّة .

٣ - الكيران : ج كبير وهو الزرق .

٤ - العصيدة : دقيق يلىث بالسمن ويطبخ .

٥ - القرث : الزبل ما زال في الكرش .

حتى يوضع موضع الانتفاع به ، كان صار كيةً في قلبي ، وقدّى في عيني ، وهماً لا يـ ال يعودني . فلم ألبث ان رأيته قد تطلّعت وتبسّمت . فقلت : « ينبغي ان يكون قد انفتح لك باب الرأي في الدّم » قالت : « أجل ! ذكرت ان عندي قدوراً شامية جددآ . وقد زعموا أنه ليس شيء أدبغ . ولا أزيد في قوتها ، من التلطّيح بالدم الحار الدّسم . وقد استرحت الآن ، إذ وقع كل شيء موقعه » .

قال : ثم لقيتها بعد ستة أشهر . فقلت لها : « كيف كان قديد تلك ؟ » قالت : « بأبي انت ! لم يجيء وقت القديد بعد ، لنا في الشحم ، والإلية ، والجنوب ، والعظم المعرق وغير ذلك معاش ! ولكل شيء أبان ! »

فقبض صاحب الحمار والماء العذب قبضةً من حصي ، ثم ضرب بها الأرض ، ثم قال : « لا تعلم أنك من المسرفين حتى تسمع بأخبار الصّالحين ! » .

تحليل .:

أسلوب ذو وجهين : توسل الجاحظ في هذه القطعة بالاسلوب الإخباري ، إذ جعل يتلو لنا الحوادث ، بخيلاً أثر بخيل ، حتى أوفى إلى النهاية التي تظهر لنا عظم بخل هؤلاء الشيوخ . فهذه القطعة أقرب إلى الأقصوصة ، لأنها ذات عقدة ونهاية ، كما أنها تعتمد على الأشخاص والأحداث .

أما اسلوبها ، فمزدوج لأن الجاحظ ذكر خلالها ان هؤلاء القوم كانوا ممن انتحلوا الاقتصاد وأنهم أصحاب « الجمع والمنع » . كما انه جعل يقول ، عندما يكتشف احدهم وسيلة جديدة للاقتصاد ، إنه « انفتح له باب التوفيق » . وهذه العبارات ذات وجهين . وجه رصين طبيعي مقتنع ، إذا واجهناها بالنسبة إلى البخلاء ، ووجه ساخر متهزئ ، مستخف ، إذا واجهناها بالنسبة إلى الجاحظ . وهكذا ، فإنه وفق بأسلوب مزدوج ، يبدو ظاهراً ، عادياً ، طبعياً ، رفاقاً ، كياه الغدير ، ولكنه ينطوي ضمناً على السخرية والاستخفاف . ان انفتاح باب التوفيق لهم يضحكنا من سخفهم ، اما بالنسبة اليهم ولأفكارهم ومعتقداتهم ، فقد كان كتقرير موضوعي .

التظاهر بالموضوعية : وعندما نتلو هذه القطعة نجد ان الجاحظ اعتزل الحديث عن نفسه وعن تأثراته المباشرة ، واقتصر في عنايته على ما شاهده من الآخرين . لقد

واجه البخلاء ونظر اليهم من بعيد وجعل يصف أعمالهم كأنه يشاهدها مشاهدة لامبالية ، أو كأنه عالم يراقب الظواهر والتطورات وينقلها نقلاً ، كما تبدو له بصدق . وقد فصلَ بين ذاته والاشياء أو الأشخاص الذين عرض لهم .

الحوادث الصامتة : كما ان الحوادث تتوالى ، الواحدة إثر الأخرى ، دون تعليل وتفسير أو تأويل . فعندما انبرى الشيخ يتحدث لهم عن مريم الصنّاع وفصائلها ، ذكر انها زوّجت ابنتها في الثانية عشرة من عمرها وانصرف متابعاً الحديث دون ان ينبري الجاحظ إلى تفسير الحادث . ذلك ان الكاتب كان يودُّ ان يدع الحوادث تتكلم عن ذاتها ، من دون ان يتكلم عنها . ان مريم الصنّاع زوّجت ابنتها في الثانية عشرة ، لأنها تود أن توفر كلفتها . وهذا الامر هو غاية ما قد يتمثله الانسان من البخل . هذه الحادثة الخارجيّة في تصرّف مريم الصنّاع ، كانت تعبيراً عن حالة داخلية . فالجاحظ كان يعبر عن الأحوال النفسية من خلال التصرفات المادية . وكذلك الأمر ، عندما ذكر قيام الشيوخ إلى جنازة مريم وشدة حزنهم عليها ومدى فجعية زوجها بها ، فقد كان يوعز بذلك إلى ان نفسية تلك المرأة هي رمز او نموذج لنفسية هؤلاء الشيوخ جميعاً . وهذا الاسلوب الصامت ، غير المباشر الذي اعتمد فيه الكاتب على التقرير والملاحظة ، هو من اجدى الاساليب الفنية التي تنفذ بنا إلى اعماق النفس . فهو قد اكتفى بقيام هؤلاء الشيوخ إلى جنازة مريم وتكريمهم إياها عن تحليل سيّئة كلّ منهم ، وأظهرها لنا من خلال نفسية مريم . وبهذا يكون الجاحظ من أبرع القصاصين ، لأنه يدرك كيف يوقّع الحوادث حتى تؤدّي المعنى وتوغل في التحليل .

أسلوب "مسرّحي" : وفي كل مرّة ينبري بها شيخ متحدثاً عن أمر من الأمور ، فان ذلك يمثل مشهداً من مسرحية مجزوءة قصيرة . ان شيخ الحمار والماء العذب مثّل المشهد الأول لهذه المسرحية . وكذلك فان كلاً من الشيوخ الذين تحدّثوا عن مريم الصنّاع والنخالة ومعادة العنبرية ، يشخص مرحلة جديدة في تطور هذه المسرحية التي يسدل ستارها ، عندما يتوتر شيخ المشهد الأول ويرى نفسه قد أقمى في الخضيص ، بينما سمنّا عليه اولئك جميعاً . فالجاحظ ، يترجّح في هذه القطعة بين أحوال شتى ،

من قصة إلى مسرحية إلى إخبار أو نادرة ، وما أشبه ، ومسخرّاً ذلك جميعه في سبيل السخرية الفنية . وهذه السخرية تجري ، غالباً ، على وجهين . فثمة سخرية خارجية توري في النفس انفعالاً عصبياً ، وسخرية داخلية توري في النفس نشوة وثيدة . الاولى تقوم على تناقض الأحداث و غرابتها ومفاجأتها كالملابس الغريبة واللهجات المصطنعة والاعمال غير العادية التي تستثير قهقهتنا بضحك عصبى خارجي ، لا يمت إلى التحليل النفساني وبالتالي ليست له قيمة فنية . وهو ، كذلك ، يسير ، لا يقتضي موهبة أو ثقافة . أما الوجه الثاني من السخرية ، فإنه ذلك الوجه الداخلي الذي يعتمد على تناقض الحالات النفسية ، إذ تختل مقاييس الأشياء ومنطقها في نفس أحد الأشخاص ، فينبري لنا بأفكار وأعمال تستثيرنا ، لأنها تدل على اختلال منطق النفسى او السلوكي . ففي هذه القصة جعل الجاحظ يصف تأزم الأحوال الوجدانية في نفس البخلاء . ويبدو واحدهم مكدوداً متجهماً ، كأنما ابتلي بأعظم المآسي وأفجع الأمور ، حتى إذا أتضح لنا باعته ، وجدناه تافهاً ، صغيراً ، لا نسبة بينه وبين النتيجة التي أدّى إليها في نفوس البخلاء . فالسخرية النفسية تقوم على المفاجأة كالسخرية الخارجية . ولكن المفاجأة تجري في النفس ، في غرابة الصلة بين السبب والنتيجة ، بين ما نتوقه ، عادة ، وما يطالعنا به ، مما لم نعد نفسنا له . عندما ذكر لنا الكاتب ان الشيخ كان مكدوداً ، معذباً ، خيل اليّنَا أنه أُلْتُ به مُصيبة كبرى . ولكن عندما علمنا ان تلك المصيبة هي ضياع بعض الماء العذب ، سخرنا منه لعدم توقّعنا ان يكون وراء تلك النتيجة العظمى سبب بلسغ هذا القدر من التفاهة . فالجاحظ لا يُظهر لنا احتقاره لاولئك البخلاء اظهراً واضحاً ، سافراً ، وانما اظهره بأسلوب مستور ، إذ جعلنا نحتقرهم عندما نفهم أنهم يشقون اعظم الشقاء لاجل شيء يسير مبذل . انهم منحطون صغبرو النفوس ، لا أحلام ولا مطامع كبيرة لديهم ، يلغون ويدبون دون كرامة وكبرياء . ولعل تصدي الكاتب لهم بهذا لأسلوب سما بقيمته الفنية .

القيمة الفنية : ذكرنا مراراً ان الفن يعتمد النفس البشرية كمادة اولى ، بقدر ما يوغل الفنان في اعماقها ، كاشفاً اسرارها وحقائقها المستورة ، بقدر ذلك يسمو

ويخلد . وكل اثر يعتمد على المظاهر الخارجية والانفعالات الطائشة دون ان يكتشف غوراً او ظلمة في النفس ، فهو قد يرضي بعض الناس بعض الزمن ، لكن الظلمة لا تعم ان تغشاها . والجاحظ خلال هذه المقطوعة ، يشارك مشاركة عميقة في تحليل نفسية الانسان ، وفهم أغوارها البعيدة ، لأنه وقع الحوادث ونظمها ، لا لفصيلة الغرابة أو الدهشة ، بل للدلالة على تلك المضاعفات والتعقيدات النفسية التي كان يعانيها البخل .

لقد كان يهدف إلى دراسة واقع نفسية البخل متمثلاً عليه بأولئك الشيوخ . فالجاحظ كان قد شاهد بخلاء كثيرين وتأمل تصرفاتهم وكيفية تفكيرهم ، حتى أدرك تمام الادراك طبيعتهم ، فألف من هؤلاء الشيوخ اشخاصاً أناط بهم ما الم به . فمن هذا القبيل ، كان الجاحظ فناً ، لأن الفن يُنشئ نماذج بشرية لا تشبه افراداً معينين منفردين ، وانما هي رمز أو عنوان لفئة من الناس تشترك بطبائع ومميزات واحدة . أما ما نشهده من مبالغة في تصوير هؤلاء الشيوخ ، فإنه يلزم طبيعة الآثار الفنية . وقد كان النقاد الغربيون يقولون ان بخل مولير ليس إنساناً عادياً نشاهده بين الناس دائماً ، وانما هو شخص مستحيل الوجود . وهذا القول يصح ، أيضاً ، في بخلاء الجاحظ . انهم مستحيلو الوجود ، او انهم ليسوا واقعيين ، لكننا نعلم ان الفن ليس واقعاً ، وانما هو انتخاب من الواقع وجوهره وسموه إلى واقع أكثر غلواً يظهر فيه بل تسطع المميزات الجوهرية للواقع الشائع المتبدل . فالجاحظ عندما يتصدى لبخل بروحه الفنانة لا يعنى بوصف عينيه ، مثلاً ، ولا يتحدث عن لون الثياب التي يرتديها ، وانما يبحث في أعماله التي استدل بها على نفسه ، فيغالي بها او يحذف منها تصرفاً ليس له دلالة على البخل . لقد انتخب من تصرفاتهم ما يظهر بخلهم . ذلك ان لون العينين والثياب هو عرض زائل ، لا قيمة له في الدلالة على نفوسهم . فالرجل ذو العينين الزرقاوين ليس ، عادة ، أكثر بخلاً من الرجل ذي العينين السوداوين . اي ان لون العينين لا علاقة له بالبخل . لذلك تجاوز الجاحظ عنه وتصدى لكل ما يجعلنا نوغل بنفسياتهم وضاعفه واطهره بشكل ناتئ بارز ، حتى نؤخذ به ونتأثر منه . وهكذا رأينا ان اعمال هؤلاء جميعاً ، هي حلقة متسلسلة متلاحقة لأعمال مشبعة بالبخل ، يرتفع منها اللاحق على السابق ، حتى يكاد أن يطأه . ان كل شيخ من اولئك الشيوخ ، يرتفع ببخله عن الآخر ، حتى إذا ما وصلنا إلى البخل الأخير ، أي معاذة العبرية ،

رأبنا البخل الأول - الذي خيلَ لنا في البدء انه يغالي ويسرف بالبخل - يغالي ويسرف بالتبذير . وهكذا فإن المعاني والحوادث والاشخاص يرتفع أحدهم على الآخر بالنسبة للجاحظ ، حتى يصور لنا المثال الأعلى للبخلاء ، منشأً من ذلك كله أثرًا فنيًا خالداً .

طبائهم النفسية :

ذلك كان اسلوب الجاحظ في كتابته لهذا النموذج ، فكيف بدت نفسية البخلاء الذين تولى دراستهم ؟

إحتلالٌ نفسي : لا شك ان هؤلاء البخلاء كانوا ذوي اختلال نفسي ، تولد فيهم نتيجة كثيرة التعقيد . فثمة الوراثة والبيئة والعائلة والفقر وأسباب عديدة . لكن الاسلوب الذي تتولد به هذه الآفة هو واحد . هنالك ، مثلاً ، امرؤ أعوزه المال ولم يتيسر له ، ففجع او ذل واضطر للسؤال . ولقد أثر هذا الأمر تأثيراً حاداً في نفسه وطبعه بالخوف من الحاجة والعوز ، أبداً ، وغدت وطأة هذا الشعور تستبد به كل كل مرة يهم ان ينفق مالا ، اذ يخشى ان يبذله ، فيأتي يوم أسود ويعوزه . في هذه المرحلة كان توفير المال وسيلة لتأمين الحاجة ، وهرباً من العوز . ولكن هذا الشعور يستبد بالمرء ويقوى عليه ويتملكه امتلاكاً مرضياً ، فلا يعود يجمع المال للحاجة او للخوف وانما تصبح لديه عقدة نفسية تجعله يتمتع بجمع المال وتغدو سعادته الكبرى ان يكسب منه ، وتعاسته الكبرى ان ينفقه . وهكذا يصبح المال كشيء يقدس ويعبد ، ويصبح الشيء الذي تستباح في سبيله جميع الأشياء ، لأنه يصبح الغاية الوحيدة للحياة . وفي هذه المرحلة لا يعود صاحب المال يملك ماله بل ان المال هو الذي يملك صاحبه . فالبخل يرتكز ، أصلاً ، على وطأة شعور حاد ، قديم ، ما برح يستبد بوجود المرء بصورة غامضة قائمة . لقد كسب هؤلاء البخلاء ، مرة ، مالا ، فاغبطوا بذلك ، أو أعوزهم مرة أخرى ، فلم يعثروا عليه فمال بهم ذلك إلى الاستئثار به خوفاً من الشعور بالفاقة او تمتعاً بلذة الشعور الذي يعثرهم عندما يملكونه . هكذا نشأ البخل في نفس البخلاء ، ثم جعل يتضاعف ويتراكم ، حالا بعد حال ، حتى غدا عقدة تعترى نفوسهم بمثل المرض الذي لا شفاء له . لهذا شهدناهم مجتمعين بألفة ويتذاكرون امر البخل ويتوسلون لتبريره بالحيل المنطقية .

تَوَسَّلَهُمْ بِالْمَنْطِقِ التَّبْرِيرِيِّ : ثمة نوعان من المنطق ، المنطق المباشر الذي ينزع من الأسباب إلى النتيجة والمنطق التبريري الذي يؤمن بالنتيجة قبل ان يعرف الاسباب ، ثم يرتد متحرِّياً عنها ليبرر ايمانه بها . الاول يعنى بالحقيقة الصحيحة، والثاني يؤمن بحقيقة مجانية ، يغصب الاسباب ليبرهن صحتها . فالمنطق التبريري ، إذن ، هو وسيلة يعتمد عليها أصحاب الآفات، ليرفعوا مسؤولية آفاتهم عن عاقبتهم وينيطوها بسبب من القدر . ان البخيل الذي شخص في المشهد الأول من النموذج كان في أزمة عظيمة ، لأنه افتقد قليلاً من الماء العذب، وهو يعتقد ان توفيره للماء، انما هو اقتصاد وان الماء الذي تغسل به الايدي هو تبذير . والواقع ، ان هذا الشيخ بلغ من التَّقَرُّ والتَّدْنِيق ما جعله يَشْفَى بضياغ أي شَيْءٍ مهما كان زهيداً ، وانفاق أي فلس ، أيا كانت الظروف التي تقتضيه انفاقه . وقد جعل يشعر بذلك راغماً معصوباً . وإذا اراد الاّ يشعر بعذاب انفاق المال ، فإنه يعيا ويعجز . فعذاب الانفاق كعذاب النار ، لا يمكنه الاّ يشعر به . فهو يجد نفسه في حالة مُبرمة ، لا يمكنه ان يتحرَّر منها . والإنسان الذي يقصّر عن أن يتَّبَعَ الفضائل ، يحاول أن يجعل من رذائله فضائل . وهؤلاء البخلاء ، عندما عجزوا عن التخلص من نقصهم ، جعلوا يبرهنون أن بخلهم هو فضيلة ، متوسلين لذلك بالمنطق التبريري . وقد رأينا ذلك المنطق خاصة في شيخ النخالة الذي استهل حديثه وكأنه عالم من علماء الكلام : « ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم لا تحقروا صغار الأمور ، فإن أول كل كبير صغير . وهل بيوت الأموال إلا درهماً إلى جنب درهم ، وهل الذهب إلا قيراطاً إلى جنب قيراط . وهل اجتمعت بيوت الاموال إلا بدرهم هنا ، ودرهم من ها هنا.» أنت ترى أن هذا القول يعتمد على المنطق العلمي . فهو إذ يقول إن أول كل كبير صغير كان ينطق بحقيقة . فالشاب الكبير كان طفلاً صغيراً والشجرة الباسقة كانت غرسة، فالمبدأ إذن صحيح ، لكن الإختلال في تطبيق هذا المبدأ الصحيح على واقع مختل مشوب وربما مريض . لقد كان يتدَنَّق حتى بالفلس القليل، وأراد ان يبرر ويبرهن ان التدنيق بالفلس هو عمل صحيح، فأسنده إلى المبدأ العام الذي يقول إن أول كل كبير صغير . وهكذا برهن لنا عن أهمية الفلس الصغير بالنسبة للدرهم والdraهم الكبيرة . ولقد أفادوا من منطق العصر

العباسي ، لكنهم حوّلوه إلى مادة مورتورة يشخص فيها كثيرة من دناءة الإنسان الذي لا كرامة له ، والذي لا يتورّع عن استحلال كل شيء في سبيل التوفير والتدنيق .

استباحة القسيم : لو نظرنا إلى مريم الصنّاع لتحقق لنا ان فضيلتها الكبرى ، كانت في تزويج ابنتها وتوفير معاشها منذ الثانية عشرة ، مظهرة بذلك دناءة نفوس البخلاء . لقد اشتدت عاطفة البخل في نفس تلك المرأة ، حتى قتلت فيها أشدّ عاطفة انسانية ، الا وهي عاطفة الامومة . وربما تغيّرت نفسيّتها وتناقضت واختلفت تمام الاختلاف عن نفسيّات سائر الامهات فجعلت تنظر إلى ابنتها بعين واجفة ، سوداء ، ترقب زمن بلوغها حتى تزوجها ، فلا تعود تأكل مالها . فأية نفسيّة هي تلك النفسية التي تشبّث بها حبّ المال ، حتى قتل بها العاطفة التي تربط الإنسان بفلذة كبده ؟ ولو نظرنا ، ايضاً ، إلى زوجها لبدّلنا انه لا يقلُّ عنها دناءة . لقد عثر عند امرأته على مال مشبوه ، لكنه لم يخرج من ذلك ، ولم يتوسّس به ، بل اغتبط كأن نعمة هبطت عليه من السماء . ذلك يدلنا ان ذلك الرجل ، لا يعنى بالحفاظ على سيرة زوجته بل يهيم ان تجلب له الأموال . وقد بلغ بذلك غاية الحقارة الأخلاقية . وليس هذا الشيخ بأكثر حقارة من شيخ النخالة الذي يدّعي الحكمة والمنطق ، ولكنه اقترب من مريم وزوجها بصغر النفس ، إنه يبرزهم في غبائه . لا شك ان حديثه يوهننا انه فطين ، يدرك كيف يتفكر بالأموال لكن تصرّفه يدلّ على انه أحمق . فهو إذ يلتمّ به المرض يفضل ان يعانيه على ان يشتري بعض الخزيرة ، فكأنه يفضل المال على حياته . وذلك في غاية الحمق .

* * *

وهكذا فإن هؤلاء الأشخاص هم أشخاص مزدوجون لديهم فطنة الأذكىاء في تفكيرهم وغباوة الأغبياء في اعمالهم ، يفكرون كالفلاسفة ويعملون كالبهاثم ، حتى اننا نضحك لهم ونبكي منهم في الآن ذاته .

مهزلة وراءها فجعة : عندما نشاهد اولئك البخلاء يتصرفون بمثل ذلك التصرف فاننا ، لا شك ، نضحك وربما نتعجر مقهقهين ، ذلك ان اعمالهم كما

اسلفنا تخالف طبيعة الأشياء ومجرى العادة . ولكن السخرية التي تستضحكنا او ان البسمة التي ترتسم على شفاهنا، ليست في نفوس اولئك سوى نار محرقة تتسعر بهم . انهم اشخاص اشقياء . انفاق الفلاس القليل يوري فيهم مأساة ، كالمأساة التي تحدث في نفس الانسان العادي عندما تلمّ به كبرى المصائب .

* * *

الطبايع الفنية : ومهما يكن من امر ، فان الجاحظ وفق خلال هذه القطعة في ولوج اعماق نفسيّة البخلاء ، بأسلوب تألفت فيه رصانة العلم وسخرية الأديب ، إلى تلك القدرة العجيبة على تجسيد المعاني بعبارة صقيلة ، طيّعة ، ويخيّل لنا ان فضيلة ادب الجاحظ تقوم على براعته وحذقه في انتخاب اللفظة وسبك العبارة ومواصلة الجمل ، حتى أننا لتأثر ببلاغة العبارة اكثر من تأثرنا بالمعاني المجردة التي يعبر عنها . من ذلك قوله « اصحاب الجمع والمنع » او قوله ايضاً « انفتح له باب الأمر » . فهذه الألفاظ ذات قدرة عجيبة على احياء المعنى بيقين ووضوح . وكذلك الامر في قول معاذة العنبرية واصفة همّها إذا لم توفّق إلى تدبير الأضحية بكاملها « كان ذلك صار كية في قلبي ، وهمّاً لا يزال يعودني » . فليس ثمة أبلغ من لفظة « كية » في الدلالة على تعقد نفسيّة معاذة بتوفير ذلك الامر التافه اليسير . وهذا ، جميعاً ، يفهمنا قول الجاحظ « ان المعاني مطروحة في الطريق ، وانما الشأن في تحيّر اللفظ وإقامة العبارة . » أولاً — التوسّل بالألفاظ : كان الجاحظ يرى بان الشأن هو في اللفظ ، حتى انه يُبدع سخريته ، في معظم الاحيان ، بلفظة منعمة بالهزء كقوله : « من أصحاب الجمع والمنع » . فهاتان اللفظتان تحشدان المعاني حشداً وتعبران ، في الآن ذاته ، عن التناقض النفسي والازدواجية القائمة في نفوس هؤلاء . ومثال ذلك ، ايضاً ، قوله : « انفتح لي فيه باب من الإصطلاح » ولفظة « انفتح » توجز أزمة هؤلاء الذين اوصدت الأبواب من دونهم ، ولبثوا في سجن من أنفسهم .

فالسخرية تعتمد على فضيلة اللفظ ، واللفظة لا فضيلة لها ، إلا إذا خلقها الأديب خلقاً وأبدع لها معنى ، مما يبيّنه من نفسه . ان لفظة « انفتح » لا تدلّ على السخرية بذاتها ، وانما اكتسبت دلالتها من قدرة الجاحظ على خلق الأبعاد النفسيّة في لفظة

يُبدعها ، دون ان يقبسها اقتباساً من ذاكرته . فلفظة « انفتح » ذاتها ، لا تحمل سخرية ، لانها تُعطي معنى قائماً في ذاته ، غير متصل بالنفس وقد اكتسبت السخرية اكتساباً من روح الكاتب . وقد كانت اللفظة في النثر العربي متجهمة ، غالباً ، جادة ، تظهر عليها ملامح التفكير والتقرير ، او تخرج ، أحياناً ، عن طورها ، فتسرف ، أحياناً . بالتزويق والتبرُّج . تنطلي بالاستعارات والتشاييه ، وتكتسي بالنغم المسجّع دون ان تتخلّى عن رصانتها وعبوسها . ولم نكد نشهد لفظة تفرّ عن بسمة وتتخلّى عن الدهنيّة وتفكّ عقالها . لهذا لم تظهر فيها ملامح الحياة بكاملها وسمات النفس من قنوط وغبطة وفاجعة وسخرية . فهي ذات وجه واحد ، شاخص ابدأً بحدقة ثابتة ، لا تنطبع عليها ظلال النفس . اما الجاحظ ، فقد عانى اللفظة معانقة ، وحلّ فيها وجعلها ذات عصب يفعل ، تضحك وتسخر وتماجن وتمزل . فهو الذي يسيّر اللفظة بدلاً من ان تسيّره ، كما نرى في نثر عبد الحميد ، وهو الذي يبدعها في إطارها المعنوي ، بدلاً من ان بدّعها مستقلة ، كما نرى في نثر ابن المقفع . فالجاحظ هو أول من جعل للفظه ملامح تشبه ملامح النفس ، كلّها ، تتغنّص وتتجهّم ثمّ تنبسط وتفرّج . إنها لفظة من الحياة . لفظة ابن المقفع كانت ذهنيّة ، علميّة ، اما لفظة الجاحظ ، فكانت حدسيّة حيّة .

الشأن هو اللفظ : وهكذا ، يبدو لنا أنّ الشأن هو في اللفظ ، كما يقول الجاحظ ، الا ان اللفظة وان كانت ذات شأن بذاتها ، فإنها لا تحمل أيّ معنى خاص بالإضافة إلى معناها الفكري ، وانما الكاتب ، عندما تفيض فيه نشوة الخلق ، يحوّل ما هو ذهني في اللفظة إلى ما هو نفسي ، فتخرج اللفظة ، عندئذ ، عن معناها الأصيل ويغدو لها معنى مكتسب . وهذا ما يشير اليه النقاد فيما يقولون ان الأديب المبدع لا يأخذ الفاظه من الكتب وانما يستمدّها من نفسه . الكاتب يبدع ألفاظه ، لان اللفظة ، كالوتر لا تحمل معنى وانما تحمل معاني ولا تخرج معانيها من ذاتها ، الا إذا وفق الأديب في توقيع انفعالاته عليها .

قطاع نفسيّ جديد : وذلك يعني ان النثر العربي أدرك قطاعاً نفسيّاً جديداً كان مُوصداً دونه . فاللهو والسخر أخرجوا اللفظة عن جمودها وفتّقوا أكمامها وبعثوا فيها

الحركة . وهذا يدلنا على فضيلة التجديد عند الجاحظ . فهو الذي اخرج اللفظة إلى شوارع الحاضرة العباسية وجعلها تعيش الشعب وتتصل به وتفيض عن قلبه ، بعد ان كانت سجنينة في البلاط والدواوين ، تحجب نفسها عن العامة وتختنق عواطفها وانفعالاتها وتحفظ بنوع من الوقار المصطنع الذي عزلها عن المجتمع وأيسر أوصالها وأضعف خلاياها .

لقد عرف الجاهلي اللفظة الحكيمة أو اللفظة الحماسية ذات الصخب والضجيج والعنف ، وعرف الاموي اللفظة المغوية بذاتها التي تنفق جهدها في الترخف والتوشية تبدل زيا ، دون ان تبدل ذاتها . اما ابن المقفع ، فقد أدرك اللفظة الفكرية الواعية ، الضمنية بنفسها ، لا تدع الموضوع يسيطر عليها ولا تسيطر عليه ، وانما تقسط فيما بينها وبينه . لفظة ابن المقفع لا تبدل ولا تنهمر ، وهي تأخذ من الحياة جانبها الايجابي ، لا ترد بيسر ولا ترتدي الثياب الفضفاضة التي تُشغف بها عبد الحميد ، كما انها حرة مستقلة ، لا تراحمها في المعنى ألفاظ أخرى . أما الجاحظ ، فقد عرف الفاظاً صعبة المراس كالفاظ ابن المقفع ، لكنه اختص من دونها باللفظة التي تنبض وتتدفق فيها الحياة .

سائر طبائع الألفاظ :

١ - التكتيف : وهو اسلوب بلاغي^١ ، يعتمد فيه الكاتب إلى اختيار اللفظة بما يدعها تُعبّر عن قليل أو كثير من المعاني بدلاً من المعنى الواحد . وهذه الدربة تيسر له من إلفته الحكيمة وروح اللفظة بحيث يُوجز بها ما يقتضي التعبير عنه ألفاظاً عديدة . مثال ذلك :

« اجتمع ناس في المسجد ممن ينتحل الاقتصاد في النفقة والتميز للمال ، فلفظة « ينتحل » تُوجز هنا معاني متعددة ، متصلة بما دأب عليه اولئك القوم وما جروا فيه من ملازمة للاقتصاد ومذاكرة له وبحث فيه بحيث خلصوا من ذلك كله إلى إقامة نظرية كليّة ، شاملة له ، يدافعون عنها ويُقيمون عليها البيّنات . وقد أوحى الكاتب بذلك كله وأوجزه من خلال تلك اللفظة الفنية لانطوائها على الغلوّ

النَّفسي ولنخسرُها ، من دون سائر الألفاظ ، في تلك الحدود . ومثل ذلك لفظة « تميز » التي تشير إلى نظرهم الخاصة في أمر المال وإيثارهم له . أما لفظة « الاقتصاد » فهي من تلك الألفاظ الهادئة الصَّاخبة ، يتوسَّلها الجاحظ في موضعها ، متظاهرة بالجدِّ والوقار ، فيما هي تكون مُبَطَّنة بالهزء والسُّخرية .

— « وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع عل التحابِّ وكالحلف الذي يجمع على التناصر » .

وفي هذه الحملة يتابع السِّياق النَّفسي الذي استهلَّ به في الحملة السَّابقة ، إذ يدعو ما يجمع بينهم مذهباً ، أي فلسفة عامة يَنظُرون من خلالها إلى الحياة . ثم إنه يُشَبِّه ذلك المذهب بالنَّسب ، وهذه اللفظة تضيف إلى المعنى الذَّهني المتَّصل بلفظة مذهب ، قواماً حسيّاً إذ تحوِّل إلى نوع من العصبيَّة التي تجعلهم وكأنَّهم متحدِّرون من أصل واحد ومن أرومة ، عامة هي أرومة الاقتصاد والاختصار في النَّفقة . فلفظة « نسب » أضافت بعداً عاطفياً وغالت بالمعنى السابق ، إذ أطلعتنا على علاقة المودَّة التي باتت تقوم فيهم مقام النَّسب . فواحدهم يؤثر زميله على أخيه ، إذ غدت آصرة البخل فيهم ، أشدَّ من آصرة التَّحَمِّم والدَّيَم . فلفظة « نسب » هي ، إذن ، لفظة إيجابية عمق المعنى من خلال ادائه بها . أما لفظة « الحلف » فتودِّي ، هي الأخرى ، بعداً جديداً ، إذ نجد أنَّهم لم يعودوا يؤثرون بعضهم البعض الآخر بالمودة والعاطفة وحسب ، بل لَّأنَّهم يتجاوزون ذلك إلى العمل ، يتناصرون وتدافع فئة منهم عن الأُخرى كأنَّهم أفراد قبيلة واحدة ، يتلازم أبناؤها في السراء والضَّراء .

وهكذا فإن الجاحظ لا يُيسط يده باللفظ ، بل إنَّه يفتنُّ به وينمو فيه ويتطوَّر ، مُوفياً إلى أقصى غايته . فلفظته طيِّعة ، حميمة الصِّلة بنفسه ، تنقل همومها وتنفُّساتها وظلالها الدَّقيقة الهاربة .

— « وكانوا إذا التقوا في حلقتهم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه ، التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره »

فالألفاظ الأخيرة ، وقد جاءت في صيغة المفعول لأجله ، وهي صيغة نثرية ، إذ أنها

تظهر بواعب المعنى وغايته - عمقت المعنى وأضافت اليه وأضفت عليه صفة الخلق .
فهؤلاء البخلاء لم يعودوا يقتصرون على لذة التمرس به وجمع المال ، ومنعه بل إنهم
باتوا يأنسون في ذكره والكلام عليه ، كما يطيب للحبيب ذكر حبيبته . ولسنا ندري
إذ كان المعنى قد استدعى ، هنا ، لفظه ، أما ان اللفظ هو الذي عمق المعنى ووضعه
في إطاره ، وإتمام المهم ، في ذلك ، ان الكاتب لم يعتمد على اللفظة التقريرية بل
إلى اللفظة الابداعية الحاشدة ، المكثفة .

— «والنهر منا بعيد ، وفي تكلف العذب علينا مؤونة» : فلفظنا : « تكلف »
و « مؤونة » ليستا لفظتين مباشرتين ، تقريريتين ، بل إنهما تؤدّيان معنى ظاهراً ،
مضمراً ، أدرك به الكاتب أقصى غاية الغلو في المعنى . فهؤلاء البخلاء لم يعودوا
يضمنون بالمال وحسب ، بل إنهم يضمنون بكل شيء حتى بالجهد اليسير ، يُنفقونه
لحمل الماء واجتلابه من النهر . لقد عقدوا العزم على أن ينفقوا أقل قدر من الجهد
وأقل قدر من المال ، مؤمنين رزقهم في حدود الشح والنزالي سير من الأشياء .

٢ — اللفظة الفصحى المباشرة : وقد يلجأ الجاحظ إلى اللغة الصريحة المباشرة ،
فيؤدّي اللفظ في حدوده وفي المعنى الذي وضع له ، أصلاً . فهو لا يتعوّض عن
اللفظة الصريحة بما يشرح معناها أو يصفه ، بل يعتمد إليها ، هي بالذات ،
كقوله :

— «ماء بشرنا ، كما علمتم ، مالح أجاج ، لا يقربه الحمار ولا تسيغه الإبل»
ولفظنا « أجاج » و« تسيغه » هما لفظتان مباشرتان ، أي أنهما استعملتا في المعنى
الذي وضعنا له ، أصلاً ، بخلاف ألفاظ : « ينتحل ، الجمع والمنع ،
النسب ، انفتح » وما إليها .

— «وكنت ، أنا والنّجعة ، كثيراً ما نغتسل بالعذب ، مخافة أن يعتري جلودنا
منه ، مثل ما اعتري جوف الحمار » . فالحادثة بمجملها ، توحى بأن
ذلك المرء يتنازع تنازعاً مريراً بشأن الماء والعذب ، إلا أن ألفاظها مباشرة ، ثرية ،
لم تحمل على غير محملها ولم تكثف ولم تعمق المعنى وتضفره بالظلال . وأخص
ما يبدو ذلك في ألفاظ : اغتسل ، مخافة ، يعتري ، جلود ، جوف »

— «فعمدت إلى ذلك المتوضأ ، فجعلت في ناحية منه حفرة» .
— إعلم أني منذ يوم ولادتها إلى أن زوجتها ، كنتُ أرفع من دقيق كُلِّ عجينة
حفنة ، وكنا ، كما علمت ، نخبز ، كلَّ يوم مرةً ، فإذا اجتمع من ذلك
مكئوك ، بعثته .

— قد رأيت صاحب سقط . قد اعتقد مائة جريب في أرض العرب . . . »
وعلى العموم فإن الجاحظ يبدو ، حيناً ، وقد اشتق اللَّفظة اشتقاقاً وحملها على
استيعاب المعنى والاحاطة به ، كما انه يلمُّ ، حيناً آخر ، باللَّفظة الصَّريحة المباشرة
التي لا يصلح سواها لها ، إذ يضعها في موضعها الذي وجدت له أصلاً .

العبارة :

١ — الحشد اللَّفْظي والمعنوي : واذ كانت العبارة خاضعة في نثر الجاحظ للمعنى
ولحركة الانفعال في النَّفس ، فقد كان يوقعها ويحشدها وفقاً لضروراته .
مثال ذلك :

— « وكانوا إذا ألتقوا في حلقهم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه ،
التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره » . وقد حشد الكاتب ثلاثة أفعال متقاربة
المعنى ليُوحى لنا بعظم إلحافهم في هذا الشأن .

— « لا يقربه الحمار ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النَّخل » . وقد فنَّد المعنى وفصل
فيه ليقنع القارئ بما يذهب إليه بشأن المعنى . وهذا التكرار والحشد أوهمنا
بصحَّة القول وعظم مرارة الملح .

— « وزوجت ابنتها ، وهي ابنة اثني عشرة ، فحلَّتْها الذَّهب والفضَّة وكسَّتها
المرويَّ والوثي والقزَّ والخزَّ وعلقت المِعَصْفَر ودَقَّت الطَّيِّب وعظمت أمرها
في عين الخنن ورفعت من قدرها عند الاحماء . . . »

والعبارة تقوم في هذا المقطع على فضيلة الحشد اللَّفْظي والمعنوي في ألفاظ الذَّهب

والفضّة والمرويّ والوشي والقزّ والخزّ والمعصفر والطّيب . وقد كات هذا التفصيل اللفظي نوعاً من الحشد الذي يوهّم القارئ ويبيّث حقيقة المعنى في روعه .

— « ثبت الله رأيك وأرشدك ، ولقد أسعد الله من كنت له سكناً ، وبارك لمن جعلت له إلفاً . ولهذا وشبهه قال رسول الله من الذّود إلى الذّود إبل ، وإني لأرجو أن يخرج عليك على عرقك الصّالح ، وعلى مذهبك المحمود ، وما وما فرحي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يُثبت الله بك في عقبي من هذه الطريقة المرضيّة » .

وهذا المقطع يقوم على فضيلة الحشد والتّكرار ، إذ الحفّ الزوج بذكر فرحه وغبطته ، مستهلاً بالدّعاء ، متدرّجاً إلى سعادة مساكنها وأليفها ، متمثلاً بالأمثال ، مُتمنياً أن يتخرّج أولادها على مثل صلاحها . ولقد ضاعف الكاتب من وقع المعنى في النفس بشكل العبارة وتوقعها وحشدها . فاللاحظ بصرح بالمعنى ، لكنّه يواكبه بالظلال الحفيّة القائمة التي تستولي على روع القارئ وتستأثر به وتطغى عليه .

— « يا قوم لا تحقّروا صغار الأمور ، فإن أوّل كلّ كبير صغير ، ومتى شاء شاء الله أن يُعظّم صغيراً عظمه ، وأن يُكثّر قليلاً كثّره . وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى جنب درهم ؟ وهل الدّهب إلا قيراط إلى جنب قيراط ؟ أو ليس كذلك رمل عالج وماء البحر ؟ وهل اجتمعت بيوت الأموال إلا بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ . . . »

وتتمّة المقطع تنصف بمثل ما يتّصف به من حشد وتألّب للاقتناع بالرّأي ووجهة النّظر . فصاحب الكلام يحرص غاية الحرص على الاقتناع بصدق ما يذهب إليه وقد توّسل تعابير متألّبة ، حاشدة كنّفه بالتكرار والبينة وما إليهما . وقد ترّجح في ذلك بين النداء : « يا قوم » والامر : « لا تحقّروا » والاستفهام المنطوي على التأكيد : « وهل بيوت الأموال ؟ » أو ليس كذلك وهل الدّهب ؟ وهل اجتمعت بيوت الأموال ؟ وقد كان التساؤل ، هنا ، وسيلة للتّعبير عن الإلحاف والإلحاح .

— « فأينها كئيبة ، حزينة ، مفكرة ، مطرقة » وقد أفاد التكرار اللفظي هنا تعظيماً لهما وغمماً .

— « أنا امرأة أرملة ، وليس لي قيمٌ » ، ولا عهد لي بتدبير الأوصاحي ، وقد ذهب الذين كانوا يُدبرونه ويقومون بحقه .

— كان ذلك صار كبةً في قلبي وقدّى في عيني . وهمماً لا يزال يعودني .

٢ — حروف الجر : ذكرنا أنّ تدّ أول حروف الجرّ وتوقيعها مع أفعالها يعنى المعنى ويوجز التعبير عنه ، كما أنّه قد يُعدّل ويبدّل منه . فهناك أفعال تتعدّى بحروف معينة ، محدّدة ، ومأثورة ، وقد جرت في ذلك على سنّة وتقليد . مثال ذلك :

— اجتمع تاس في المسجد — الذي يجمع على التّحاب — تَمزج منه — يعتري منه — عمدت إلى ذلك — صوّت إليها — شرّتم بموت — أخبركم عن واحدة — رفعت من قدرها — قلت لها — أخاف من — ارتفع من الدّسم .

فهذه الحروف شبيهة بالألفاظ المباشرة في اقتصارها على ما وضعت لها أصلاً . وفضيلة الكاتب فيها هي حسن الاستعمال ، وليست فضيلة الخلق .

إلا أن الجاحظ يعدّي الفعل بغير ما وضع له أصلاً ، باعثاً في حرف الحرف مثل قوة الفعل من إلفته به وارتباطه العميق بروح معناه ، وإن لم يكن له معنى خاص . مثال ذلك :

— وتموت عليه النّخل — فاعتلّ عنه وانقض علينا — لما فتح الله لك بهذه النخالة — انفتح لك باب الرّأي في الدّم .

الإيقاع : يتولّد الإيقاع في النثر من تآلف الحروف والألفاظ والجمل ، وفي صيغ اللفظ والعبارة . وقد يغلب عليه الخفوت والهمس والخفر ، إلا إذا تعمّد الكاتب فيه الأسجاع ، ناحياً منحىً بيانياً ، جمالياً .

والتأطر في هذا النص يجد أن ثمة إيقاعاً خفياً يواصل بين الحروف والألفاظ

والجمل ، نشعر به ولا نعيه . ولا يعدو ذلك الايقاع أن يكون سبيلاً للإيجاء في اسلوب مكتوم إذ يمهّد لولوج المعنى إلى النفس وإلى تحريكها . فلننثر الفني ايقاع أخفى من ايقاع الشعر ، وإن لم يتضاءل عنه تأثيراً . ويصدر الايقاع في هذا النص من المصادر التالية ، على الأقل :

١ - توازن الجمل والعبارات :

- كالنَّسب الَّذِي يَجْمَعُ عَلَى التَّحَابِ وَكَالْحَلْفِ الَّذِي يَجْمَعُ عَلَى التَّنَاصُرِ .
- وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .
- لا يَقْرُبُهُ الْحِمَارُ وَلَا تَسِيغُهُ الْإِبِلُ وَتَمُوتُ عَلَيْهِ النَّحْلُ .
- جعلت في ناحية منه حفرة ، وصهرجتها ، وملستها .
- من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح .
- ما كنت ذات مال قديماً ولا ورثته حديثاً .
- لقد أسعد الله من كنت له سكيناً وبارك لمن جعلت له إلفاً .
- على عرقك الصَّالِحِ وعلى مذهبك المحمود .

٢ - بعض الجناس المجزوء

- الجمع والمنع - صهرجتها وملستها - القز والخز - عظمت أمرها ورفعت قدرها - أن يُعَظَّم صغيراً وعظمه وأن يكثر قليلاً وكثره - درهم إلى درهم - قيراط إلى جنب قيراط - بدرهم من هنا ودرهم من ههنا - الفلفل بقيراط والخمص بقيراط - الصغار الكبار - الظهر والعصر - غدائي وعشائي .

إلا أن الميزة الأهم في ذلك كله هي ميزة تألف الحروف ، مما يؤخذ ويتناول بالذاتقة دون أن يكون ثمة ، بيّنة حاسمة تؤدّي عنه .

النثر بين الجاحظ وعبد الحميد

لا شك أن النثر اكتسب في كتب الجاحظ اتساعاً وشمولاً ، وكان قبله مقسور ومقيّداً ، وكانت جملة ، غالباً ، مثقفة ، لا يسبغ الكاتب اللفظة ، الا بعد عنت وتردد وانتخاب ، حتى جاءت كأنها نتيجة نهائية لمحاولات عديدة . فهي لم تصدر عن البدهة أو عن الحدس المباشر ، وانما عن رياضة محكمة ، جعلتها تبدو وكأنها مجهدة . لهذا تعددت أساليبه وتنوعت ، وان كانت ، جميعاً ، تتسم بذلك الفيض الذي أزال عن العبارة جفافها وشذتها ، وأبعدها عن الصياغة الذهنية الشديدة التزمّت وجعلها أقرب إلى المباشرة النفسية . فالجاحظ لم يكن يضني العبارة ، يبدّل لفظاً بلفظ ولفظاً بآخر ، يقبل ويُدبر ، ويضيف ويسقط ، حتى تستقيم للعبارة دقة متناهية ، فتبدو وكأنها أوثقت المعنى وأسرته أسراً . لقد كان يثقف العبارة ، فيما يكتب بنوع من الذوق الذي يصدر عن حدس صقلته رياضة الجاحظ الطويلة بالمعاني والألفاظ وانصبابه على معالجتها زمناً طويلاً . فهو لا يزن أقدار الألفاظ وزناً ويقيس أحجامها بأحجام المعاني ، لذلك جاءت عبارته أقل كبتاً ، تشاكل الحياة بجميع الوجوه ، لا تأنف من المعاني الشائعة والمواضيع الجزئية السوقية .

الأسلوب الأول : الا ان ذلك كله لا يعني ان الجاحظ لم يجر على مذهب عبد الحميد في بعض ما كتبه ، بل كان يترزع اليه نزعة مسرفة ، فيكثر من التكرار وتوقيع العبارة والتأنق ، حتى توهم أنها غاية بذاتها . ويمكن ان ندعو هذا الاسلوب الأسلوب الانشائي حيث يشطر الكاتب إلى نوع من التحاذق والبديع ، فتبدو اللفظة وكأنها ذات أغواء تُسرف بالفتون ، وتغلب ، عندئذ ، المُلعة في هذا الاسلوب على المنفعة ، ويتضاءل قدر المعاني ويحفّ نسغها . هذا الاسلوب هو اسلوب البراعة البيانية حيث

يأخذ الالفاظ التي لها قيمة في صياغتها وإيقاعها وجرسها ، من دون ان تكون ذات اهمية في معناها . وهذه الخاصة هي من خصائص النثر الأموي ، أكان في رسائل الدواوين أم في الخطبة . هذا الإيقاع هو من بقايا تأثير الشعر على العبارة النثرية . فالشعر يُعنى بالإيقاع لانه لا يوضح المعنى ، بقدر ما يثير حالة أو انفعالا ، وكذلك الخطابة ، فهي تبتأ الانفعال بالنبرة وقد بقي لها يد قوية على النثر حتى ظلَّ يهدف إلى تلمس الإيقاع ، دون ان يكون بحاجة إليه .

نصُّ بياني : نرى ذلك في مثل قوله : جَنَّبَكَ اللهُ الشُّبُهَةَ وَعَصَمَكَ مِنَ الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً ، وبين الصدق سبباً ، وحَبَّبَ إليك التَّشَبُّهَ وزَيْنَ في عينيك الأنصاف وأشعر قلبك عزَّ الحقِّ وأودع صدرك بردَ اليقين .

فهذه الحملة تعتمد الإيقاع وتكرر المعنى دون تحديد ، وهي تتسبب في أسلوبها إلى النثر ، كما عرفناه في الدواوين ، وتختلف عن نثر ابن المقفع ، وذلك لان الجاحظ لم يكن يجري خلالها وراء الحوادث والمعاني ، كما نرى في البخلاء أو وراء المعلومات ، كما نرى في الحيوان . ولعلَّ هذا ما يسوقنا إلى الاعتقاد بأن نثر الجاحظ لم يبلغ صفاءه إلا في رسالة التربيع والتدوير والبخلاء ، وهنا وهناك ، حيث كان يقف موقف ابن المقفع بين اللفظ والمعنى ، يُقسط بينهما ، ويضفي عليهما ، فضلاً عن ذلك ، نشوة جعلتهما تحتلجان وتضطربان ، وتبدو عليهما إمارات الحياة في شتى وجوهها .

مثَل آخر : ويبدو هذا الأسلوب ، بمثل قوله في مقدمة الحيوان أيضاً : « ثُمَّ قَصَدْتُ كِتَابِي هَذَا بِالتَّصْغِيرِ لِقُدْرِهِ وَالتَّهْجِينَ لِنَظْمِهِ وَالِاعْتِمَاضَ عَلَى لَفْظِهِ وَالتَّحْقِيرَ لِمَعَانِيهِ ، فَزَرَيْتُ عَلَى نَحْتِهِ وَيَسْبِكُهُ ، كَمَا زَرَيْتُ عَلَى مَعْنَاهُ وَلَفْظِهِ » . فهذه الحملة تجري على إيقاع ، ليست نثرية خالصة ، لعلوها بالنغم المتولد من السجع ومن شكل العبارة . فالجاحظ يكرر فكرة متشابهة ، فكرة تصغير الناقد لشأنه ، وقد تداولها وألمَّ بها في كلِّ جانب ، وطواها ونشرها ، حتى ليصعب علينا أن نميز بينها وبين كتابة عبد الحميد . والجاحظ في هذا الأسلوب يتخذ المعنى ، كمادة للإنشاء واشباع غوايته بترويض الألفاظ واللهو بها ، وتثقيف المعاني بواسطتها . هذا الأسلوب الذي يكون فيه الموضوع مطية للعبارة والمعنى مطية للفظ والابداع وسيلة للإيقاع ،

يشتمل على ما يعادل ربع ما كتبه الجاحظ . إنه نوع من البديع النثري ، حيث تتضاءل المنفعة ويضمحل المعنى وتقلص أسباب الواقع ، وتطغى الفنية الخطائية .

الأسلوب الثاني : وهناك اسلوب نثري آخر ، يتوسل به الجاحظ أو ينساق إليه بطبيعة الموضوع ، فيميل إلى السرد والتقرير والنقاش ، فتبدل ، عندئذ ، عبارته وتحرر ، وتبدو أقل تكلفاً وعتناً وصنعة ، تجري على الطبع وتنساق وراء الموضوع وتقتصر همّتها عليه ، فيتحرر النثر من الإيقاع والتكرار والإقبال والإدبار ، ويبدو ذا بُعد واحد ، بعد أن كان ذا ثلاثة أبعاد : الإيقاع والترصيع والخطابة ؛ نرى ذلك في مثل قوله في كتاب الحيوان :

« وأقولُ أنّ العالمُ بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء : مُتَمَقِّقٌ . ومُخْتَلِفٌ ومتضادٌ ، وكلُّها في جملة القول جمادٌ ونام ، وكان الحقيقة القول من هذه القسمة أن يقالُ نامٌ وغيرُ نامٍ . ولو ان الحكماء وضعوا لكل ما ليس بنام اسماً . كما وضعوا للنّامي اسماً لاتبّعنا آثارهم وانما تنتهي حيث انتهوا » .

ولو اجرينا مقابلة بين هذا المقطع والمقطع السابق ، لرأينا أنّ طبيعة الأسلوب اختلفت اختلافاً جذرياً بينهما . فالجاحظ يجري هنا على الطبع ، يياثر المعنى مباشرة . دون دأب ، لأنه لا يعنى هنا بالإنشاء وانما يعنى بالتفكير ، اذا جاءت العبارة نثرية صافية ، يسوقها الموضوع ، فتسلسل تسلسلاً ، او كما يقول الجاحظ نفسه . تتثال اثنيلاً ، ولا تتمنّع على المعنى او تنفصل عنه او تستبدّ به . المعنى في هذا المقطع يستدعي لفظه ، وعندما يجد اللفظة التي تعبر عنه ، يقتصر عليها ، ولا يتحرّى عن لفظة أخرى ، أشدّ اناقة وأكثر زخرفاً . فهو يتّجه إلى « الفهم والأفهام . وبأية وسيلة أدرك ذلك فهو البيان » كما يقول الجاحظ . وهذا التحديد للبيان ينطبق على ما ندعوه النثر الخالص الذي يقتصر على فضيلة الايضاح ، يتولى اللفظة لمعناها . دون تكثيف ومضاعفة . حتى تحمل . بالإضافة إلى المعنى ، شعوراً وإحياء . وهذا الاسلوب يعظم أحياناً ، في كتاب الحيوان ، حيث يميل إلى السرد والعلمية .

مثل آخر : ونرى ذلك ، أيضاً ، في قوله :

وَالطَّيْرُ كُلٌّ سَبْعٌ وَبَيْهِيْمَةٌ وَهَمَجٌ وَالسَّبَاعُ مِنَ الطَّيْرِ عَلَى ضَرَبَيْنِ ،
فمنها العتاقُ والأحرارُ والحوارجُ ، ومنها البُعْثُ وهو كل ما عَظُمَ من الطير .
ومن سَبَاعِ الطير شكلٌ يكون سلاحه المخالب كالعقاب وما شابهها وشيء .
يكون سلاحه المناقير كالنسور والغربان ، وإنما يُجْعَلُ سباعاً لأنها أَكْأَلَةٌ
لِلْحَوْمِ » .

فهذه الجمل تقع في حدود العلم الصرْف ، لأنها تجري على أقسام وأنواع
ويبدو اللفظ فيها وقد افتقد كل غاية بيانية وبقي فيه معناه القاموسيُّ الأصيل ،
وقد انقطعت الأسباب بينه وبين النفس ، من جهة ، وبينه وبين البيان من جهة
أخرى . ولعلَّ هذه الفضيلة هي من أهم فضائل التجديد في نثر الجاحظ الذي غدا
تعبيراً عن عصر العلم والعقل والمنطق والواقع ، بينما كان العصر الأمويُّ عصر
الوعظ والإرشاد والخصام السياسي ، مما يقتضي عبارة منمّقة ، موشاة .

الأسلوب الثالث : وهناك أسلوبٌ ثالثٌ ، هو أكثر الأساليب فنية ، لأنه يؤلف
بين الموضوع والغاية الجمالية ، فتأتي اللفظة لديه بمعناها وفضيلة حروفها
وبلاغة إداؤها . والجاحظ في هذا الأسلوب يثقف وينقّح دون أن يستسلم
للإيقاع ، لا يجعل للفظ يداً على الموضوع ، ولا يجعل للموضوع يداً على اللفظ .
وفي هذا تظهر قدرته على تداول ألفاظ اللغة بشكل يختلف تمام الاختلاف عن
التداول المألوف بفضيلة اشتقاق اللفظة وتعديتها بالحروف التي تدلُّ دلالةً
مكتسبة ، فيتحوّل الفعل عن معناه الأصيل ويدرك معنى أو معاني جديدة . مثال
ذلك قوله :

ماء بُرْنَا مالح أجاجٌ ، لا يقربه الحمارُ ، ولا تسيغُه الإبلُ وتموتُ عليه
النخلُ ، والنَّهْرُ منّا بعيدٌ ، وفي تكلف العذب علينا مؤونةٌ ، فكُنّا نمزج
منه للحمار ، فاعتلَّ عنه وانتقض علينا من أجله » .

واسلوب هذا المقطع يترجّح بين الأسلوبين السابقين ، لا يصدر فيه عن

يُسَرّ وسهولة ، ولا يَأْتَفُ من الترويض ، دون أن يعنى بالمعاذلة . هذا الأسلوب اجتمعت فيه البداهة مع الثقيف ، لا ينتقض أحدهما الآخر ، كما أن العبارة تنطوي على نوع من النغم المتولد من تآلف الحروف ، والحدس اللفظي ، حيث تتعاقب حروف اللفظة الواحدة وتتجانس ، ويبدو أحدها أليفاً مع الآخر في جرسه . وذلك أزالَ عن هذه العبارة السجع الخطابي وبدلَه بنوع من النغم الذي نكاد لا نسمعه لشدة غموضه وخفوتِه . فهو إذ يقول « لا تسيغه الإبل » ، يؤثر صيغة «فعل» على صيغة استفعال ، لأنها أكثر تآلفاً في هذا الفعل ، لأنه اسقط حرفي السين والتاء . ومثل ذلك ، أيضاً ، قوله : «اعتلَّ عنه » حيث اعتاض عن الباء بـ «عن » ، ليضفي على معنى الفعل القديم معنى الانصراف والتجاوز والحرَن . ولعلَّ قوله : « انتقض علينا » نوعاً من العبارة المحمولة ، يبدو الفعل فيها وقد جمع دلالات مختلفة واكتسب معنى بجانب معناه ويتولد منه بفضل صيغة الفعل وحرف الجر . فلفظة «نَقَضَ » لا تحمل معنى الممانعة والاحجام والحرَن ، وقد سكب فيها الجاحظ هذا المعنى سكباً ، بنوع من الدُّرْبة الغامضة . فهو يشتقُّ معنى جديداً من المعنى الأصيل .

في النهاية : وفي النهاية نتمثل بهذا المقطع الأخير على التآلف في عبارته والتصحيح ، دون تكلُّف ، والسهولة دون تبدُّل والعمق دون تعقيد . فالجاحظ هو أبو الصنعة التي لا صنعة فيها .

« لِمَ لا تطحنين لعيالنا في كلَّ غداة نخالة ، فإنَّ ماءها جلاءٌ للصَّدر وقوتها غذاءٌ وعصمة ، ثمَّ تُجفِّفين ، بعدُ ، النخالة ، فتعود ، كما كانت ، فتبيعينه ، إذا اجتمع بمثل الثَّمن الأوَّل ، ونكون قد ربَّحنا فضل ما بين الحالين » .

هذه العبارة وأمثالها ، تدلُّ على فضيلة التنقيح والتأنُّق ، والجاحظ جعل النثر في خدمة الحياة وأسقطه الى الأسواق ، دون أن يجعله يتبدَّل ويسفُّ ، مؤلفاً بذلك بين الغاية الحياتية والغاية الواقعية .

نقد نموذج من المقامة

المقامة المضيرية للهمداني

حدَّثنا عيسى بن هشام قال : كُنْتُ بالبصرة ، ومعِي أبو الفتح الإسكندري ، رجلٌ الفصاحة يدعوها فتُجيبُهُ ، والبلاغة يأمرُها فتُطيعُهُ ، وحضرنا معه دعوة بعض التجار فقدَّمَت إلينا مَضِيرَةٌ^١ تثنى على الحضارة ، وترجرجُ في الغضارة^٢ ، وتؤذِنُ بالسَّلامة ، وتشهدُ لمعاوية ، رحمه الله ، بالإمامة ، في قصعة يزِلُّ عنها الطَّرفُ ، ويموجُ فيها الطَّرفُ ، فلَمَّا أخذت من الخوانِ^٣ مكانها ومن القلوب أوطانها ، قامَ أبو الفتح الإسكندري يلعنُها وصاحبها ، بمقتها وأكلها ، ويثلبُها ، وطابحها وظنَّاهُ يمزحُ ، فإذا الأمرُ بالضدِّ ، وإذا المزاحُ عينُ الجدِّ ، وتنحى عن الخوانِ ، وتركَ مساعدةَ الإخوانِ ، ورفعناها فارتفعت معها القلوبُ ، وسافسرت خَلَفَها العيونُ ، وتحلَّبت لها الأفواهُ^٤ وتلمَّظت لها الشِّفاهُ ، واتَّقدت الأكبادُ ، ومضى في إثرها الفؤادُ ، ولكنا ساعدناه على هجرها ، وسألناه عن أمرها . فقال : قصَّتي معها أطولُ من مُصِيبتي فيها ، ولو حدَّثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت ، قلنا هاتِ .

قال : دعاني بعضُ التُّجارِ إلى مَضِيرَةٍ وأنا ببغدادَ ، ولزمتي مُلازمة الغريم ،

١ - المضيرة : لحم يطبخ بلبن .

٢ - الغضارة : لفظة من أصل فارسي تعني القصعة الكبيرة .

٣ - الخوان : المائدة .

٤ - يثلبها : يعيبها .

٥ - تحلَّبت الأفواه : سال لعابها .

والكلب لأصحاب الرقيم^١ ، إلى أن أجبته إلبها وقمنا ، فجعل طول الطريق يثنى على زوجته ، ويفديها بمهجته ، ويصف حذقها في صنعتها ، وتأففها في طبخها . ويقول : يا مولاي ، لو رأيتها ، والخارقة في وسطها ، وهي تدور في الدار ، من التنور ، إلى القدر ، ومن القدر إلى التنور ، تنفث فيها النار ، وتدق يديها الأبرار . ولو رأيت الدخان وقد غبر في ذلك الوجه الجميل ، وأثر في ذلك الحد الصقيل ، لرأيت منظرًا تحار فيه العيون . وأنا أعشقها لأنها تعشقي . ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليته ، وأن يسعد بظعنته ، ولا سيما إذا كانت من طينته . وهي ابنة عمي لحاء^٢ . طينتها طيني ، ومدنتها مديني ، وعمومتها عمومي ، وأرومتها^٣ أرومتي . لكنني أوسع مني خلقاً وأحسن خلقاً . وصدعني بصفات زوجته ، حتى انتهينا إلى محلته ، ثم قال : يا مولاي ، ترى هذه المحلة ، هي أشرف محل بغداد يتنافس الأخیار في نزولها ، ويتغايروا الكبار في حلولها . ثم لا يسكنها غير التجار . وإنما المرء بالجار . وداري في السطة^٤ من قلاذتها ، والنقطة من دائرتها . كم تقدر يا مولاي أنفق على كل دار منها ؟ قاله تخميناً ، إن لم تعرفه يقيناً . قلت : الكثير . فقال : يا سبحان الله ما أكبر هذا الغلط ، تقول الكثير فقط ! وتنفس الصعداء ، وقال سبحان من يعلم الأشياء .

وانتهينا إلى باب داره ، فقال : هذه داري كم تقدر يا مولاي أنفق على هذه الطاقة . أنفقت والله عليها فوق الطاقة ، ووراء الطاقة .

١ - أصحاب الرقيم : أهل الكهف . وكلهم مشهور .

٢ - أي لاصقة النسب .

٣ - الأرومة : الأصل .

٤ - أي ينار بعضهم من بعض .

٥ - السطة : الوسط .

كَيْفَ تَرَى صَنَعَتَهَا وَشَكْلَهَا ؟ أَرَأَيْتَ بِاللَّهِ مِثْلَهَا ! أَنْظُرْ إِلَى دَقَائِقِ الصَّنْعَةِ فِيهَا وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا^١ فَكَأَنَّمَا قُطِبَ بِالْبِرُّكَارِ . وَأَنْظُرْ إِلَى حَذَقِ النَّجَّارِ فِي صَنْعَةِ هَذَا الْبَابِ . اتَّخَذَهُ مِنْ كَمْ ؟ قُلْ : وَمِنْ أَيْنَ أَعْلَمَ . هُوَ سَاجٌ^٢ مِنْ قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لَا مَارُوضٌ^٣ وَلَا عَفِنٌ . إِذَا حُرِّكَ أَنْ ، وَإِذَا نُقِرَ طَنٌ . مَنْ اتَّخَذَهُ يَا سَيِّدِي ؟ اتَّخَذَهُ أَبُو إِسْحَاقَ بْنِ مُحَمَّدٍ الْبَصْرِيُّ ، وَهُوَ وَاللَّهُ ، رَجُلٌ تَنْظِيفُ الْأَثْوَابِ ، بَصِيرٌ بِصَنْعَةِ الْأَبْوَابِ ، خَفِيفُ الْيَدِ فِي الْعَمَلِ ، اللَّهُ دَرُّ ذَلِكَ الرَّجُلِ ! بِحَيَاتِي لَا اسْتَعْنَتْ إِلَّا بِهِ عَلَى مِثْلِهِ .

وَهَذِهِ الْخَلْقَةُ تَرَاهَا ؟ اشْتَرَيْتُهَا فِي سَوْقِ الطَّرَائِفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَّرَائِفِيِّ بِثَلَاثَةِ دَنَانِيرٍ مُعِزِّيَةٍ وَكَمْ فِيهَا يَا سَيِّدِي مِنَ الشَّبَهَةِ ؟ فِيهَا سِتَّةُ أَرْطَالٍ ، وَهِيَ تَدُورُ بِلَوَلْبٍ فِي الْبَابِ . بِاللَّهِ دَوَّرَهَا ، ثُمَّ انْقَرَضَتْ وَأَبْصُرَهَا ، وَبِحَيَاتِي عَلَيْكَ لَا اشْتَرَيْتَ الْخَلْقَ إِلَّا مِنْهُ ، فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلَّا الْأَعْلَاقُ .

ثُمَّ قُرِعَ الْبَابُ وَدَخَلْنَا الدَّهْلِيَّزَ وَقَالَ : عَمَّرَكَ اللَّهُ يَا دَارَ ، وَلَا خَرَّبَكَ يَا جِدَارَ ، فَمَا أَمْتَنَ حِيطَاتُكَ وَأَوْثَقَ بُنْيَانُكَ ، وَأَقْوَى أَسَاسُكَ ! تَأَمَّلْ بِاللَّهِ مَعَارِجَهَا وَتَبَيَّنْ دَوَاخِلَهَا وَخَوَارِجَهَا ، وَسَلْنِي : كَيْفَ حَصَلَتْهَا ، وَكَمْ مِنْ حِيلَةٍ احْتَلَّتْهَا ، حَتَّى عَقَدْتَهَا ؟ كَانَ لِي جَارٌ يُكْنَى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هَذِهِ الْمَحَلَّةَ وَلَهُ مِنَ الْمَالِ مَا لَا يَسْعَى الْخَزَنُ ، وَمِنَ الصَّامِتِ^٤ مَا لَا يَحْصُرُهُ الْوَزْنُ . مَاتَ رَحِمَهُ اللَّهُ وَخَلَّفَ خَلْفًا أَتْلَفَهُ^٥ بَيْنَ الْحَمْرِ وَالزَّمْرِ ، وَمَزَقَهُ بَيْنَ النَّرْدِ وَالْقَمَرِ وَأَشْفَقْتُ أَنْ يَسُوقَهُ قَائِدُ الْأَضْطِرَارِ ، إِلَى

١ - عرج البناء : ميله .

٢ - الساج : شجر عظيم صلب الخشب .

٣ - الذي اكلته الأرضة .

٤ - الأشياء النفيسة .

٥ - الصامت من المال : الذهب والفضة .

٦ - أشفقت : خفت .

بَيْعِ الدَّارِ فَبَيْعِهَا فِي أَثْنَاءِ الضَّجَرِ ، أَوْ يَجْعَلُهَا عُرْضَةً لِلْخَطَرِ . ثُمَّ
 أَرَاهَا ، وَقَدْ قَاتَنِي شَرَاهَا ، فَأَتَقَطَّعُ عَلَيْهَا حَسَرَاتِ ، إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ .
 فَعَمَدْتُ إِلَى أَثْوَابٍ لَا تَنْضُ^١ تَجَارُهَا ، فَحَمَلْتُهَا إِلَيْهِ وَعَرَضْتُهَا
 عَلَيْهِ ، وَسَاوَمْتُهُ عَلَى أَنْ يَشْتَرِيَهَا نَسِيَةً^٢ ، وَالْمُدِيرُ^٣ يَحْسِبُ النَّسِيَةَ
 عَطِيَّةً ، وَالْمُتَخَلِّفُ يَعْقِدُهَا هَدِيَّةً ، وَسَأَلْتُهُ وَثِيقَةً بِأَصْلِ الْمَالِ . فَفَعَلَ
 وَعَقَدَهَا لِي : ثُمَّ تَغَافَلْتُ عَنْ اقْتِضَائِهِ حَتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حَالِهِ تَرِقُ
 فَأَتَيْتُهُ فَأَقْتَضَيْتُهُ ، وَاسْتَمَهَلَنِي فَأَنْظَرْتُهُ . وَالتَّمَسَّ غَيْرَهَا مِنَ الثِّيَابِ
 فَأَحْضَرْتُهُ . وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهْنَةً لَدَيَّ . وَوَثِيقَةً فِي يَدَيَّ ،
 فَفَعَلَ . ثُمَّ دَرَجَتْهُ بِالْمُعَامَلَاتِ إِلَى بَيْعِهَا حَتَّى حَصَلَتْ لِي بِمَجْدٍ صَاعِدٍ .
 وَبَحْتُ مُسَاعِدًا ، وَقُوَّةً سَاعِدًا ، وَرُبَّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ . وَأَنَا بِحَمْدِ اللَّهِ مَحْدُودٌ^٤ ،
 فِي مِثْلِ هَذِهِ الْأَحْوَالِ مَحْمُودٌ ، وَحَسْبُكَ يَا مُؤَلَّيَّ ، أَنِّي كُنْتُ مِنْذُ كَيْلَالٍ
 نَائِمًا فِي الْبَيْتِ مَعَ مَنْ فِيهِ إِذْ قَرِعَ عَلَيْنَا الْبَابُ ، فَقُلْتُ : مَنْ الطَّارِقُ الْمُنْتَابُ !
 فَلَمَّا أَمْرَأَةٌ مَعَهَا عَقْدُ لَالٍ . فِي جِلْدَةٍ مَاءٍ وَرَقَةٍ آلٍ . تَعْرِضُهُ لِلْبَيْعِ
 فَأَخَذْتُهُ مِنْهَا لِاخْذَةِ خَلْسٍ ، وَاشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنِ بَخْسٍ ، وَسَيَكُونُ لَهُ
 تَفْعٌ ظَاهِرٌ ، وَرَبِيعٌ وَافِرٌ ، بِعَوْنِ اللَّهِ وَدَوْلَتِكَ . وَلَئِنَّمَا حَدَّثْتُكَ بِهَذَا
 الْحَدِيثِ لَتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدِّي فِي التَّجَارَةِ ، وَالسَّعَادَةَ تُنْبِطُ^٥ الْمَاءَ مِنَ
 الْحِجَارَةِ ، اللَّهُ أَكْبَرُ ! لَا يُنْبِثُكَ أَصْدَقُ مِنْ نَفْسِكَ ، وَلَا أَقْرَبُ مِنْ أَمْسِكَ .
 اشْتَرَيْتُ هَذَا الْحَصِيرَ فِي الْمُنَادَاةِ ، وَقَدْ أَخْرَجَ مِنْ دَوْرِ آلِ الْفُرَاتِ ، وَوَقْتُ
 الْمَصَادِرَاتِ وَزَمَنِ الْغَارَاتِ . وَكُنْتُ أَطْلُبُ مِثْلَهُ مِنْذُ الزَّمَنِ الْأَطْوَلِ ، فَلَا
 أَجِدُ . وَالذَّهْرُ حَبْلِي لَيْسَ يُدْرَى مَا يَلِدُ . ثُمَّ اتَّفَقَ أَيْ حَضَرْتُ بَابَ الطَّاقِ
 وَهَذَا يُعْرَضُ فِي الْأَسْوَاقِ . فَوَزَنْتُ فِيهِ كَذَا وَكَذَا دِينَارًا . تَأَمَّلْ بِاللَّهِ دَقَّتُهُ

١ - كاسدة : غير نافقة .

٢ - النسيئة : البيع بشئ مؤجل .

٣ - المدير : الذي ضاقت حاله .

٤ - محدود : محفوظ .

٥ - تنبسط : تستخرج .

وَلِينَهُ ، وَصَنَعَتَهُ وَلَوْنَهُ . فَهُوَ عَظِيمُ الْقَدْرِ . لَا يَقَعُ مِثْلُهُ إِلَّا فِي النَّدْرِ .
وإِنْ كُنْتَ سَمِعْتَ بِأَيِّ عَمْرَانَ الْحَصِيرِيِّ ؛ فَهُوَ عَمَلُهُ ، وَلَهُ ابْنٌ يُخْلِفُهُ
الْآنَ فِي حَانُوتِهِ لَا يَوْجَدُ أَعْلَاقُ الْحَصِيرِ إِلَّا عِنْدَهُ . فَبِحَيَاتِي لَا اشْتَرَيْتَ
الْحَصِيرَ إِلَّا مِنْ دُكَّانِهِ ، فَأَلْمُؤُ مِنْ نَاصِحٍ لِإِخْوَانِهِ لَا سِيمًا مِنْ تَحَرَّمَ
بِخْوَانِهِ .

وَنَعُودُ إِلَى حَدِيثِ الْمُضِيرَةِ . فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الظَّهْرِ ، يَا غُلَامَ ،
الطَّسْتُ وَالْمَاءُ ، فَقُلْتُ اللَّهُ أَكْبَرُ رَبِّمَا قُرْبُ الْفَرْجِ ، وَسَهْلُ الْمَخْرَجِ . وَتَقَدَّمَ
الْغُلَامَ ، فَقَالَ تَرَى هَذَا الْغُلَامَ ؟ إِنَّهُ رُومِي الْأَصْلُ عِرَاقِي النَّشْءِ . تَقَدَّمَ يَا
غُلَامَ وَأَحْسَرُ عَنْ رَأْسِكَ ، وَشَمَّرَ عَنْ سَاقِكَ ، وَأَنْصَرُ^١ عَنْ ذِرَاعِكَ ، وَافْتَرَّ
عَنْ أَسْنَانِكَ ، وَأَقْبَلَ وَأَدِيرُ ، فَفَعَلَ الْغُلَامُ ذَلِكَ وَقَالَ التَّاجِرُ : بِاللَّهِ مِنْ
اشْتَرَاهُ ؟ اشْتَرَاهُ وَاللَّهِ أَبُو الْعَبَّاسِ . مِنَ النَّحَّاسِ . ضَعِ الطَّسْتَ ، وَهَاتِ
الْإِبْرِيْقَ ! فَوَضَعَهُ الْغُلَامُ وَأَخَذَهُ التَّاجِرُ وَقَلْبَهُ وَأَدَارَ فِيهِ النَّظَرَ ، ثُمَّ تَفَرَّهُ ،
فَقَالَ : انْظُرْ إِلَى هَذَا الشَّبَةِ^٢ كَأَنَّهُ جَذْوَةُ اللَّهَبِ ، أَوْ قِطْعَةٌ مِنَ الدَّهَبِ ،
شَبَهُ الشَّامِ ، وَصَنَعَةُ الْعِرَاقِ ، لَيْسَ مِنْ خُلُقَانِ الْأَعْلَاقِ^٣ ، قَدْ عَرَفَ دَوْرَ
الْمُلُوكِ وَدَارَهَا . تَأَمَّلْ حُسْنَهُ وَسَلْبِي : مَتَى اشْتَرَيْتَهُ ! اشْتَرَيْتَهُ وَاللَّهِ عَامَ
الْمِجَاعَةِ ، وَادَّخَرْتَهُ لِهَذِهِ السَّاعَةِ . يَا غُلَامَ ، الْإِبْرِيْقَ ، فَقَدَّمَهُ ، وَأَخَذَهُ
التَّاجِرُ فَقَلْبَهُ ، ثُمَّ قَالَ : وَأَنْبُوْهُ مِنْهُ . لَا يَصْلُحُ هَذَا الْإِبْرِيْقُ إِلَّا لِهَذَا الطَّسْتِ
وَلَا يَصْلُحُ هَذَا الطَّسْتُ إِلَّا مَعَ هَذَا الدَّسْتِ ، وَلَا يَحْسُنُ هَذَا الدَّسْتُ إِلَّا
فِي هَذَا الْبَيْتِ . وَلَا يَجْمَلُ هَذَا الْبَيْتُ إِلَّا مَعَ هَذَا الضَّيْفِ .

أَرْسَلَ الْمَاءَ يَا غُلَامَ ، فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الطَّعَامِ ، بِاللَّهِ تَرَى هَذَا الْمَاءَ مَا
أَصْفَاهُ ، أَزْرَقَ كَعَيْنِ السَّنَوْرِ ، وَصَافٍ كَقَضِيبِ الْبِلُّورِ ، اسْتَقْبِي مِنَ الْفُرَاتِ
وَاسْتُعْمِلِي بَعْدَ الْبَيَاتِ ، فَجَاءَ كَلِيسَانُ الشَّمْعَةِ ، فِي صَفَاءِ الدَّمْعَةِ ، وَلَيْسَ

١ - نَضَا الثَّوْبَ عَنْهُ : نَزَعَهُ وَخَلَعَهُ .

٢ - الشَّبَةُ : النِّحَاسُ الْأَصْفَرُ أَوْ الْبُرُونُزُ .

٣ - خُلُقَانُ الْأَعْلَاقِ : مَا يَبْلِي مِنْهَا .

الشَّانُ فِي السَّقَاءِ^١ ، الشَّانُ فِي الْإِنَاءِ ، لَا يَدُّ لَكَ عَلَى نَظَافَةِ أَسْبَابِهِ ، أَصْدَقُ مِنْ نَظَافَةِ شَرَابِهِ . وَهَذَا الْمُنْدِيلُ ! سَلْنِي عَنْ قِصَّتِهِ . فَهُوَ نَسِجُ جُرْجَانٍ ، وَعَمَلُ أَرْجَانٍ ، وَفَقَعَ إِلَيَّ ، فَأَشْتَرَيْتُهُ ، فَأَتَّخَذْتُ أُمْرَأَتِي بَعْضَهُ سَرَاوِيلًا ، وَأَتَّخَذْتُ بَعْضَهُ مُنْدِيلًا : دَخَلَ فِي سَرَاوِيلِهَا عَشْرُونَ ذِرَاعًا ، وَانْتَزَعْتُ مِنْ يَدِهَا هَذَا الْقَدَرِ انْتِرَاعًا وَأَسْلَمْتُهُ إِلَى الْمُطَرِّزِ حَتَّى صَنَعَهُ كَمَا تَرَاهُ وَطَرَّزَهُ . ثُمَّ رَدَدْتُهُ مِنَ السُّوقِ وَخَزَنْتُهُ فِي الصُّنْدُوقِ ، وَادَّخَرْتُهُ لِلظُّرُوفِ مِنَ الْأَضْيَافِ ، لَمْ تُدَلِّهِ عَرَبُ الْعَامَّةِ بِأَيْدِيهَا ، وَلَا النِّسَاءُ لِمَاقِيهَا ، فَلِكُلِّ عِلْقَى يَوْمٍ ، وَلِكُلِّ آلَةٍ قَوْمٍ .

يَا غُلَامُ الْخُوانِ ، فَقَدْ طَالَ الزَّمَانُ ، وَالْقِصَاصُ ، فَقَدْ طَالَ الْمَصَاعُ^٢ ، وَالطَّعَامُ ، فَقَدْ كَثُرَ الْكَلَامُ . فَأَتَنِ الْغُلَامُ بِالْخُوانِ ، وَقَلَّبَهُ التَّاجِرُ عَلَى الْمَكَانِ وَتَقَرَّرَهُ بِالْبَيْتَانِ ، وَعَجِمَهُ^٣ بِالْأَسْنَانِ ، وَقَالَ : عَمَّرَ اللَّهُ بَغْدَادَ ، فَمَا أَجُودَ مَتَاعَهَا ، وَأَنْظُرُ فُصْنَتَاعَهَا !

تَأَمَّلْ بِاللَّهِ هَذَا الْخُوانَ وَأَنْظُرْ إِلَى عَرَضِ مَتْنِهِ^٤ ، وَخَفَةِ وَزْنِهِ وَصِلَابَةِ عُودِهِ وَحُسْنِ شَكْلِهِ ، فَقُلْتُ : هَذَا الشَّكْلُ ، فَمَتَى الْأَكْلُ ! ؟ فَقَالَ : الْآنَ عَجِّلْ يَا غُلَامُ الطَّعَامَ . لَكِنَّ الْخُوانَ قَوَّامُهُ مِنْهُ .

قَالَ أَبُو الْفَتْحِ : فَجَبَّأْتُ نَفْسِي وَقُلْتُ : لَقَدْ بَقِيَ الْخَبْرُ وَالْآثَةُ ، وَالْخُبْرُ وَصِفَاتُهُ ، وَالْخِنْطَةُ مِنْ أَيْنَ اشْتَرَيْتَ أَصْلًا ، وَكَيْفَ اكْتَرَى لَهَا حِمْلًا ، وَفِي أَيِّ رَحَى طَحِنَ ، وَلِأَجَانَةِ^٥ عُجِينٍ ، وَأَيِّ تَنْوَرٍ سَجَرَا ، وَخَبَازٍ اسْتَأْجَرَ . وَبَقِيَ الْحَطْبُ مِنْ أَيْنَ احْتُطِبَ ، وَمَتَى جُلِبَ وَكَيْفَ صُفِّفَ حَتَّى

١ - السقاء : وعاء من جلد للماء وغيره .

٢ - المصاع : المنازعة .

٣ - عجمه : عضه ليعلم صلابته من رخاوته .

٤ - متنه : أي ما ظهر منه .

٥ - الاجانة : ما يعجن فيه من الآنية .

٦ - سجر التنور : ملأه وقوداً وأحماه .

جُفِّفَ ، وَحُبِسَ حَتَّى يَيْسَ . وَبَقِيَ الْخَبَازُ وَوَصَفُهُ ، وَالتَّلْمِيذُ وَنَعْتُهُ ،
وَالدَّقِيقُ وَمَدُّحُهُ ، وَالْخَمِيرُ وَشَرْحُهُ ، وَالْمِلْحُ وَمَلَاَحَتُهُ ، وَبَقِيَتِ
السَّكَّرَجَاتُ^١ مِنْ اتَّخَذَهَا ، وَكَيْفَ انْتَقَاهَا^٢ ، وَمِنْ عَمَلِهَا ، وَالْحَلُّ كَيْفَ
انْتَقَى عَنَبَهُ ، أَوْ اشْتَرَى رُطْبَهُ ، وَكَيْفَ صَهْرَجَتْ^٣ مَعْصَرَتُهُ وَاسْتَخْلَصَ
لُبَّهُ . وَكَيْفَ سَحَبَهُ وَكَمْ يُسَاوِي دَنُّهُ ، وَبَقِيَ الْبَقْلُ كَيْفَ أَحْتِيلَ لَهُ حَتَّى قُطِفَ ،
وَفِي أَيِّ مَبْقَلَةٍ رُصِفَ ، وَكَيْفَ تَوَثَّقَ حَتَّى نُظِفَ ، وَبَقِيَتِ الْمَضِيرَةُ كَيْفَ
اشْتَرَى لَحْمُهَا ، وَوُثِّي سَحْمُهَا ، وَنُصِبَتْ قَدْرُهَا ، وَأُجِّجَتْ نَارُهَا ،
وَدُقَّتْ أَبْزَارُهَا ، حَتَّى أَجِيدَ طَبْخُهَا وَعُقِدَ مَرْفُهَا ، وَهَذَا خَطْبُ يَطْمَ ،
وَأَمْرٌ لَا يَمُ .

فَقُمْتُ ، فَقَالَ : أَأَيْنَ تُرِيدُ ؟ فَقُلْتُ : حَاجَةٌ أَقْضِيهَا ، فَقَالَ : يَا مَوْلَايَ
تُرِيدُ كَنْيفًا يَزْرِي بَرِّيْعِي الْأَمِيرَ وَخَرِيفِي الرَّزِيرَ . قَدْ جُصِّصَ أَعْلَاهُ وَصَهْرَجَ
أَسْفَلُهُ وَسُطِحَ سَقْفُهُ وَفُرِشَتْ بِالْمَرَمَرِ أَرْضُهُ ، يَزِلُّ عَنْ حَائِطِهِ الذَّرُّ فَلَا
يَعْلَقُ ، وَيَمْشِي عَلَى أَرْضِهِ الذُّبَابُ فَيَزَلُّ ، عَلَيْهِ بَابٌ ، غَيْرَ أَنَّهُ مِنْ خَلِيطِي
سَاجٍ وَعَاجٍ ، مُزْدَوِجِينَ أَحْسَنَ أَزْدِ وَاجٍ ، يَتَمَنَّى الضَّيْفُ أَنْ يَأْكُلَ فِيهِ .
فَقُلْتُ : كُلْ أَنْتَ مِنْ هَذَا الْجِرَابِ ، لَمْ يَكُنِ الْكَتِيفُ فِي الْحِسَابِ .

وَوَخَّرَجْتُ نَحْوَ الْبَابِ ، وَأَسْرَعْتُ فِي الذَّهَابِ ، وَجَعَلْتُ أَعْدُو ، وَهُوَ
يَتْبَعُنِي وَيَصِيحُ : يَا أَبَا الْفَتْحِ ! الْمَضِيرَةُ . وَظَنَّ الصَّبِيَّانُ أَنَّ الْمَضِيرَةَ لَقَبٌ
لِي فَصَاحُوا صِيَاحَهُ فَرَمَيْتُ أَحَدَهُمْ بِحَجَرٍ ، مِنْ قَرْطِ الصَّجَرِ ، فَلَقِيَ رَجُلٌ
الْحَجَرَ بِعِمَامَتِهِ فَغَاصَ فِي هَامَتِهِ . فَأَخَذْتُ مِنَ النَّعَالِ بِمَا قَدُمُ وَحَدَّثْتُ ،
وَمِنَ الصَّفْعِ بِمَا طَابَ وَخَبْتُ ، وَحَشِرْتُ إِلَى الْحَبْسِ ، فَأَقِمْتُ عَامِينَ فِي

١ - السكرجات : آنية الطعام .

٢ - انتقذاها : وصلها بالشراء .

٣ - صهرجت : طليت بالصاروج وهو الكلس وأخلطه .

٤ - غيرانه : فواصله .

ذَلِكَ النَّحْسِ ، فَتَذَرْتُ أَنْ لَا أَكُلَ مَضِيرَةً مَا عَشْتُ . فَهَلْ أَتَانَا فِي ذَلِكَ بَا
الْهَمْدَانِ ظَالِمٌ ؟

قال عيسى بن هشام : فَقَبِلْنَا عُذْرَهُ وَتَذَرْنَا تَذْرَهُ . وَقُلْنَا : قَدِيمًا جَنَّتِ
الْمَضِيرَةُ عَلَى الْأَحْرَارِ ، وَقَدْ مَتَّ الْأَرَاذِلَ عَلَى الْأَخْيَارِ .

النقد العام : يبدأ الهمداني في المقامة بتعيين المقام وأشخاص القصة . اما المكان فهو
البصرة ، واما البطل ، فهو أبو الفتح الاسكندر بن الذي تكاد لا تختلف نفسيته خلال
المقامات . وما عَمَّ أَنْ ذَكَرَ لَهُ وَفُودَ الْمَضِيرَةِ عَلَيْهِمْ . وَقَدْ كَانَ لَدَى الْهَمْدَانِي قُدْرَةُ
عَجَبِيَّةٍ عَلَى تَوْقِيعِ الْحَوَادِثِ بِمَا جَعَلَ الْقَارِئُ يُوْخِذُ بِهَا وَيَسْتَطْلِعُ مَا وَرَاءَهَا . فَهُوَ مِثْلًا ،
قَدْ أَلَحَّ إِلَى مَجْلِسِ التَّجَارِ وَلَكِنَّهُ أَفَاضَ فِي وَصْفِ الْمَضِيرَةِ وَبَالِغٍ فِي فَضِيلَتِهَا ، فَجَعَلَهَا
تَرْجُحَ فِي غَضَارَتِهَا ، مِنْعَمًا بِالْمَغَالَاةِ حَتَّى جَعَلَهُمْ يَقْرَءُونَ لِمَعَاوِيَةَ بِالْإِمَامَةِ بِسَبِيلِهَا .

لا شك أننا نتساءل عن سبب مبالغته وأعجابه بها ووصفه لقصعتها التي يزل عنها
الطرف . ولقد ازدادت تلك الدهشة من كره أبي الفتح لها . بقدر ما تطيب المضيرة .
بقدر ذلك تتعاضد دهشتنا من كره أبي الفتح لها . وشدَّ مَا يَفْجَعُ هَؤُلَاءِ الْقَوْمَ عِنْدَمَا
يَتَحَقَّقُونَ أَنَّ أَبَا الْفَتْحِ جَادٌّ فِي كَرِهِهِ . وَإِذَا بَقُلُوبُهُمْ تَتَلَهَّفُ عَلَيْهَا وَأَفْوَاهُهُمْ تَتَحَلَّبُ
وَشَفَاهُهُمْ تَتَلَمَّظُ . أَمَا أَكْبَادُهُمْ . فَانْقَدَتِ انْقَادًا . وَلَعَلَّ هَذَا الْوَصْفَ هُوَ فِي غَايَةِ الدَّقَّةِ
وَأُرْوَعِ مَا يُمْكِنُ أَنْ تُوصَفَ بِهِ الشَّهِيَّةُ لِلْأَكْلِ . هَذِهِ الْمَقْدَمَةُ جَمِيعًا تَوَسَّلَ بِهَا الْكَاتِبُ
لِيَقُودَ حِكْمَةَ الْقِصَّةِ وَبِقَدْرِ مَا تَسْتَأْثِرُ بِإِتْبَاهِنَا بِقَدْرِ ذَلِكَ تَشَدُّدُ الْحِكْمَةِ الرَّوَائِيَّةِ . فَالْهَمْدَانِي
هُنَا شَبِيهَ بَابِنِ الْمَقْفَعِ فِي كَلِيلَةِ وَدَمْنَةٍ حَيْثُ يَمْهَدُ لِلرَّوَايَةِ بِمَشْكَلَةِ تَسْتِثِيرِ الْقَارِئِ ، وَتَلَحُّ
بِهِ أَنْ يَسْتَطْلِعَ حَالًا لَهَا لِهَذَا ، فَانْنَا الْآنَ ، نُوَدُّ أَنْ نَدْرِكَ السَّبَبَ الْفَاجِعَ الَّذِي حَدَا
بِأَبِي الْفَتْحِ أَنْ يَكْرَهُ الْمَضِيرَةَ بِالرَّغْمِ مِنْ تَحَلُّبِ الْأَفْوَاهِ وَتَلَمَّظِ الشَّفَاهِ لَهَا . فَالْمَقَامَةُ . مِنْ
هَذَا الْقَبِيلِ ، قَدْ حَقَّقَتْ عُنْصَرًا هَامًا مِنْ عُنْصُرِ الرَّوَايَةِ الْفَنِيَّةِ وَهُوَ عُنْصُرُ التَّشْوِيقِ الَّذِي
يَنْبَغُ وَيَنْبَغُ مِنَ الدَّخْلِ ، مِنْ قَلْبِ نَفْسِيَّةِ الْأَشْخَاصِ وَلَا يَفْتَعِلُ افْتِعَالًا مِنَ الْخَارِجِ
بِحَوَادِثِ زَائِفَةٍ ، أَوْ مَفَاجِاتٍ وَخَوَارِقٍ مَدْهَشَةٍ . لَقَدْ رُبَطَ الْعُقْدَةُ بِمَشْكَلَةٍ فِي نَفْسِ
الْبَطْلِ أَبِي الْفَتْحِ ، وَقَدْ ارْتَبَطَتْ وَشَدَّتْ بِعَنْفٍ : إِذْ جَعَلَ أَبَا الْفَتْحِ يَقِفُ فِي الْقَوْمِ . وَهُوَ

يلعنهما ويشتمها وصاحبها وآكلها وطابحها . فلو جعله لا يأكل منها فقط . لكانت القصة تعقدت ببطء ولكن عندما استثاره وأثاره . عندئذ ، استثار في الآن ذاته انتباه القارئ فضلاً عن الحركة الروائية داخل نفسه . أما الرواية فلا تبتدىء . في الواقع . إلا عندما يسألونه عن امره معها وقوله : « قصتي معها أطول من مصيبي فيها ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت » فقلنا : « هات » .

ومن ثمة تجري القصة على أسلوب آخر . فبدلاً من يكون الأمر بين أبي الفتح وعيسى بن هشام وضائفيه . تنتقل إلى أبي الفتح ذاته مع التاجر البغدادي . فبينما كان عيسى بن هشام والتجار اشخاصاً في قلب الرواية أصبحوا الآن مثلنا يشاهدونها من الخارج ، منتقلين من البصرة إلى بغداد . وهكذا يكون عيسى واصحابه التجار اشخاصاً ثانويين يتوكأ عليهم الكاتب ليروي القصة الحقيقية .

شخصية التاجر : عندما اصطحب التاجر أبا الفتح إلى بيته لم ينكشف امره بجاهرة . فقد ابتدأ بحديث عادي او يقرب منه واصفاً امرأته بصورة في غاية الروعة والكمال . لا شك ان صورتها بحد ذاتها تدهشنا . ولكنها لم تغدُ مستحيلة خارقة إلا عندما اقتفت . إثرها . صوراً لا تقل عنها مبالغة واستحالة . ولقد أدر كنا . عندئذ . أن امرأته كبيتة وآنيته وخادمه . ليست في الروعة التي يصفها بها . وأنها نحن في ذلك اما م رجل يعبث به الوهم والغرور .

وصف امرأته : يبدو وصف امرأته وصفاً طبيعياً . اذ يستشهد له بصور مستفادة من الواقع . خاصة في تنقلها بين الثنور والقدور . وفي تغبر وجهها الجميل بالدخان . لكن التاجر لا يكتفي بشكلها الظاهر وانما استدرك مغالياً . فتحدث عن عشق احدهما للآخر . وكأنه أراد ان يتخطى نفسه في الادعاء والمبالغة فجعلها ابنة عمه لحناً . ثم غالى بالمغالاة ذاتها فغدت « اوسع منه خلقاً وأحسن منه خلقاً » . ولا يذهب بنا الظن ان التاجر تخلّى هنا عن كبريائه واتضع عندما سما بزوجه من دونه . وانما ذلك هو تقمّص او تقيّة لكبريائه وتبججه . لقد اتضع ليرتفع فكأنما اسلف هذا الامر ليربح منه فائدة كبرى . او يتوسل بأسلوب التجارة والمكسب من خلال حديثه ايضاً . فهو

أسلف لجاره بعض الثياب واحتال بها ليكسب قضره . وهكذا ، فقد أسلف أبا الفتح بعض التواضع ، ليكسب منه فيما بعد الإعجاب والتعظيم . لقد انخفض التاجر ظاهراً وتعالى ضمناً ، تعالى بأمراته لأنها امرأته أولاً ، وثانياً لأنها ابنة عمه لحاً . ومهما يكن ، فإن وصفه لامراته لم يدخلنا بعد في جَوِّ الاغراب والاختلال اللذين نلقاهما في النماذج اللاحقة . ولعل نفسيته لا تظهر وتشفُّ الا بعد ان يشرف على المحلّة التي يقع فيها منزله ، فينتقل من إطراء زوجته إلى إطراء محلة سكنه «التي يتنافس عليها الأخيار» . انها لؤلؤة في قلادة المحلة . في هذا تتضح لنا نفسيته المعجبة بذاتها تمام الوضوح . ولن تكون الامثال اللاحقة سوى تكرار لهذا اليقين أو تفصيل وتأكيد له . وشدّ ما يستضحكنا إذ يقدر أبو الفتح الدار بالثمن الكثير ، فيصبح التاجر ويرجع رأسه متأسفاً عل غباوة كلامه . وهذا نوع من التعبير عن نفسية التاجر ومن خلال الحوار بعد ان كان يعبر عنها من خلال الحوادث والأعمال . فقد جعل المؤلف أبا الفتح يخمئها بالكثير . لكي يظهر لنا بالمقابل غرور صاحبها الذي يعتقد ان ثمنها لا يُقدر .

التخصيصُ والتفصيل : بعد هذه الامور العامة ينحدر التاجر إلى التخصيص والتفصيل والتجزئـة ، فيلمُّ بالطاقة واللباب ولا يعتّم أن يذكر أبا اسحق بن محمد البصري صانعه . ويخيّل للبعض أن الكاتب ألمّ عرضاً بهذا الاسم . ولكنه ، في الواقع ، أثبتّه عن مباشرة وعمد . ليدلنا ان التاجر يستشهد بالحجج الواقعية ليوهم سامعه ان ما يذكره صحيح واقع فعلاً . فهو يدعي ان أبا اسحق هورجل وُجد فعلاً ، عُرف ابنه اسحق وعرف ابوه محمد ، كذلك عرف مكان قيامه وولادته في البصرة . وبذلك لم يعد رجلاً غفلاً مفترضاً . ويلفتنا في هذا الشأن ان صانع الباب هو كصانع الحلقة وكصانع الحصيرة فيما بعد ، هؤلاء ، جميعاً ، هم احسن الصنائع في صنعتهم . وقد تمرسوا بها اباً عن جدّ . واصبحوا عريقين فيها حتى ضاع اسم عائلتهم وجعلوا يعرفونهم باسم صنعتهم . ذلك ان الهمداني يجري على خط تصاعدي في بذل الفكرة وتحقيقها ، حتى انه جمع في اوصاف البيت المختلفة اعظم ما يمكن للانسان ان يتمناه اطلاقاً . ولا ينسى التاجر اظهاراً للتثبيت والتأكيد ان يعين مكان الصنائع بالذات . في هذه الحوادث ، جميعاً ، شهدنا نفسية الاعتداد والغرور التي تغشى التاجر وتخلع على عينيه منظاراً يضخم الأشياء ويتسع بها حتى المستحيل . وقد وفق صاحب المقامة بتوقيع

الحوادث وحبكها ولم يثبت منها الا ما هو ضروري لاطهار نفسية التاجر . وهو ، بذلك ، قد حقق مبدأ مهماً من مبادئ القصة الحديثة . ان حديثه عن امرأته ادى به الى الحديث عن بيته ، فيما بعد . والحديث عن بيته اوفى به إلى الحديث عن كل من اجزائه . اي ان الحادثة مسببة عن السابقة ومسببة للاحقة . وثمة ايضاً حسن التوقيع . فهو مثلاً لم يجعل التاجر يتحدث عن الكنيف إلا في النهاية . وبعد ان استوفى دراسة نفسيته . ولو سبق ان ذكر ذلك في البدء المقامة . لكانت تشوهت واختلت ولما كان لها وقع ودوي . وهذا التوقيع الجيد للحوادث والتدرج بها من التعميم المطلق إلى التخصيص والتجزئ هو من اصول القصة الحديثة .

نفسية التاجر النموذجية : لا شك ان الهمداني كان يصف في هذه المقامة . نموذجاً حياً لنفسية التاجر المعجب بذاته . والذي لا يفرح باللقمة التي يأكلها . إلا اذا كانت من لحم الآخرين أو مغموسة بدمهم . انه التاجر الذي يطيب له الكسب كيفما تيسر . وكيفما كان وقع على الآخرين . فهو يستبيح القيم . ويتنكر لكل المثل والفضائل . في سبيل نزر من المال . فكأنه اليوم . يترقب الحراب والشوم . ليغتذي من اشلاء الضحايا . لقد شاهد جاره ينعم بيته . فحسده . وتوقع ان نخي عليه مصيبة ليقتنص البيت منه . وما عم ان مات التاجر . وجعل ابنه يُنفق دون حرج . والتاجر ينظر اليه بعينين مريبتين . ويغضب اذ يراه ينحدر ويتساقط إلى هاوية الفقر . وبقدر ما كان ذلك الفتى يتحدر ، بقدر ذلك كان التاجر يفرح ويغضب . وعندما تحقق له ان الفتى عثر وأصبح عاجزاً عن النهوض سعى اليه بشباكه . ووقع حيلة . لا ينتهي من الواحدة ، حتى يلم بالأخرى ، وما خلص منها جميعاً . حتى كان البيت في حوزته وغدا يترنم بوقوقه على اشلاء ضحيته : « وساومته ان يشتريها نسيئة . والمدبر يحسب النسيئة عطية . والمتخلف يعقدها هدية ، وسألته وثيقة بأصل المال . ففعل ، ثم تغافلت عن اقتضائه . حتى كانت حاشية حاله ترق . فأتيته . فاقتضيته . واستمهلني فانتظرت . والتمس غيرها من الثياب . فاحضرته . » وهنا يصل التاجر إلى غايته . فبعد ان فرغت يدا الشاب من كل حيلة . جعل يراوده عن الدار : « وسألته أن يجعل الدار رهينة لدي . ووثيقة في يدي ، ففعل ، ثم درجته في المعاملات إلى بيعها . » هذه الفلذة من المقامة تبلغ حد الروعة في إيجازها . إذ توضح لنا خساسة

نفسية التاجر . وفطنته في فهم نفسية الناس المفجوعين . المعوزين وكيفية تدريجهم واستزافهم .

وليست الدار . هي الوحيدة التي اغتبط برمجها . من خسارة الآخرين ، فان الحصار التي في بيته هي ، أيضاً ، مما صودر في ايام الغارات . فالحصيرة الصغيرة التي في بيته . هي كالييت ذاته ، ترمز بلامبالاها ، إلى وجه من وجوه نفسية التاجر . أما لإبريقه . فهو أيضاً كبيته وحصيره . وراءه بلوى انسانية . « متى اشتريته ؟ اشتريته عام المجاعة . واختزنه إلى هذه الساعة » . وهكذا نرى ، أخيراً ، ان بيت هذا التاجر المدعي ، الكثير الرضى عن نفسه ، انما هو كتحف تشخص فيه أشلاء الناس وبقاياهم ، ويكاد لا يفرح حتى تكون هنالك عين دامعة ، اوجته هامة . فهو يتجر بالمصائب .

ولعله من الضروري ان ننتبه . ايضاً ، إلى تناقض نفسية التاجر مع نفسية أحد الاشخاص الذين اشار اليهم اشارة عابرة . تلك نفسية المرأة التي أتت تباع عقدها ، بعد ان وطئها العوز . فهي فضلت ان تباع العقد . حلية الجسد . لتصون الشرف ، حلية الروح . وتفضل الخسارة . وربما الجوع على ان تتاجر بشرفها . اما التاجر ، فقد فرح بعوزها . واقتنص العقد منها اقتناصاً .

براعته في تجميل الأشياء : وهنالك ميزة أخرى . عظيمة الأهمية تقصى الهمداني دراستها . في نفسية التاجر . ذلك ان هذا الأخير تأثر بعمله التجاري غاية التأثير . وانطبع به اشد الانطباع : حتى اختلت نفسيته . وجعل يحدث الناس ، جميعاً ، كما يتحدث إلى الزبائن الذين يغشون حانوته . لهذا نراه يبرع في تجميل الأشياء وإثارة الاعجاب بها والشوق اليها . لقد وصف امرأته . كأنه يصف سلعة من السلع التي يفتنيها في حانوته وكأن أبا الفتح يود أن يشتريها . وكذلك الامر . فهو قد زين له الباب والحلقة والحصير ، متأثراً بنفسية التاجر الذي يريد ان يغرر بالشاري حتى يشتري منه . وهكذا . فان الهمداني أدرك ان اصحاب الحرف يصابون . غالباً . بعاهات نفسية تتولد من استغراقهم في مزاوله حرفهم . ولقد توسل الهمداني لاثارة تلك النفسية بأساليب شتى . ترجع فيها بين المسرحية والاقتصوصة والنادرة . وما اشبه من الأنواع الأدبية .

الأقصوصة : تظهر الأقصوصة في هذه المقامة . كما قَدَمنا : لأن الكاتب لم يُعن فيها بالحادثة للحادثة ، وإنما كانت الحادثة مطية لظهور نفسية الاشخاص . فليس ثمة ما جعله يفتقد الخط النفسي للشخص الروائي . فقد بدأ ، منذ مطلع المقامة . ان التاجر مغرور . أناني ، وقد لبث طيلة المقامة على هذا الانحراف النفسي . انها اقصوصة . لأنها تتناول مرحلة او جزءاً من حياة الاشخاص يبدو وكأنه يختصر حياتهم كلها . أما المسرحية فتبدو في انتقال التاجر من مشهد إلى آخر . من مشهد المحلة إلى مشهد الدار ، فالحلقة فالحصيرة فالابريق فالخوان . والمسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد . غالباً ، والمزدوج في فترات قليلة . ولكنها على الاحوال . جميعاً . مسرحية متعددة المشاهد في فصل واحد . ومهما يكن . فان المقامة . تظل أقرب إلى الأقصوصة لأنها تشتمل على أشخاص عديدين منهم ابو اسحق محمد البصري وعمران الطرائفي وابو سليمان صاحب الدار وابنه المبذر . وابو عمران الحصري وابنه الذي يخلفه واصحاب دور القرات وإلى ما هنال من اشخاص . لا يظهرون على مسرح الحكاية . وإنما يتحدث عنهم بصورة الغائب مما يغلب في الأقصوصة . ولكن المشهد الذي شهدناه في المطلع مع عيسى بن هشام وأبو الفتح والتجار وبالإضافة إلى تجوّل أبي الفتح في داره واستخدامه للغلام . ان ذلك من خصائص المسرحية . أما النادرة فتبدو فيما يشتمل على المقامة جميعاً من الفكاهة .

هل هذا التاجر هو انسان عادي نشهده في الناس دائماً ؟ لا شك انه يندر في واقعنا اليومي ، فهو مبالغة لما قد يكون شاهده من ملامح التجار في الواقع . فدرس نفسياتهم وخصائصها . مهملاً المميزات العارضة . الطارئة . ومبقياً على المميزات الجوهرية التي هي موجودة في كثير من اولئك التجار . وقد جمعها في هذا الشخص الواحد الذي تختلف نفسيته عن نفسياتهم منفردين ، وتشبهها مجتمعين . وهذا هو العمل الفني عامة . انه غلوٌ بالجواهر واهمالٌ للتفصيل . كان النقاد الفرنسيون يعيبون على الكاتب الساخر موليير ان أشخاصه لا يُشبهون الواقع . وكان الكاتب يعتقد ايضاً انهم ليسوا نسخاً للواقع وإنما هم سموٌ منه وصقل له ومبالغة به في شخص نموذجي تجتمع به خصائص الشخص الواقعي من دون صفاته العارضة .

خلاصة حول المضمون : يبدو الهمداني في مقامته دارساً اجتماعياً يعرف واقع

الأشياء وخفايا النفوس وتطوراتها . فهو ينظر إليها من الخارج ويراقبها وعلى ثغرة ابتسامة متندرة مستخفة . ولو كانت مقاماته جميعاً كهذه المقامة المضيرية ، لكان من كبار القصاصين العرب وربما بلغ فيها كبحلاء الجاحظ إلى مستوى فنيّ عالمي . ذلك ان هذه المقامة جمعت الغاية الفنيّة والتشويقية . بالإضافة إلى التحليل النفسي . وفي ذلك كانت بين المقامات العربية . بين تلك الدمى المحنطة الميتة تقف حية تختلج بأعمق التجارب الانسانية .

طبائع الأسلوب : تنتمي هذه القطعة إلى فن المقامة ، وهو شكل أدبي شاع فيما بعد العصور العباسيّة ، يسعى أصحابه إلى إظهار براعتهم اللغويّة وحذقهم للغريب من الألفاظ والتراكيب ، يتخذون لذلك كلّ ذرائع في أحداث تُنسج حول بطل مُغامر . يتواقع مع النَّاس والأيام ويُفرغُ جُعبته منها في أحداث مُفعمّة بالصنعة والتّصنُّع .

إلا أن الهمداني لم يُنفِق في هذه المقطوعة جُهداً لغويّاً باطلاً ، بل وَّفَّق في تأليف البراعة اللُّغوية والتجربة النَّفسية . وقد كان مُعاصروه يتولّون اللفظة كغاية بذاتها ، لا يجدون لانفسهم فضيلة إلا في معاظلتها ومجانستها وإقحامها في صيغٍ وعبارات مُسجَّعة على غير طائل . لقد افتقدت صلتها بالنفس . وكنا قد قدّمنا ، مراراً ، أنَّ اللفظة لا تنطوي على قيمة بذاتها ، بل في مدى تعبيرها عن واقع الانسان وخضوعها لمقتضيات المعنى وتلوّنها بألوانه وتطبّعها بطباعه .

ولئن أسرف الهمداني في مواضع أخرى باعتماد البديع النَّثري ، حاكباً نسيجه بوشائح واهية من المعاني الفاقدة الواقعيّة والطبيّعة ، فأنه وَّفَّق في هذه المقطوعة إلى إظهار براعته اللُّغويّة دون تضحية بالمعنى والسياق النفسي .

ولقد اعتمد على مقوّمات ثلاثة في حبك هذه الأقصوصة وهي : الأحداث والوصف والحوار فضلاً عن طبائع الألفاظ والصّيغة الماثورة في كل عمل أدبيّ .

أولاً - الأحداث : اختصّت أحداث هذا النصّ بالتشويق ، منذ مظهرها ، كما

قدّمنا ، إذ استهلّ بحادثة مفاجئة ، هبّ فيها أبو الفتح لاعتنا المضيرة وأكلها وصاحبها وطابخها ، ممّا أثار المقيمين معه وجعلهم يَسْتَطْلِعُونَ أمره معها . وهنا تعقد انشطة القصّة ، إذ تشخص الأحداق وترهف الآذان للاستماع إلى حديثه الغريب معها . ومع ان هذه الحادثة تختصّ بالتشويق ، فإنّها ليست ذات طابع فنيّ بذاتها لأنّها تقوّم على عنصر الغرابة والدهشة ، ممّا يُدْخِلُها إلى الحكاية المشغوفة بالأحداث المروّعة المدهشة .

إلا إنّ الكاتب ينصرف ، من ثمة ، إلى الأحداث الدأخليّة . المؤحية ، منذ أن باشر وصف زوجته ، كما قدّمنا ، إذ يحشد لها صفات الكمال في الخلق والخلق . وميزة هذه الحادثة أنّها تنامت بالوصف وذكر الدقائق ، دون استطراد عن الموضوع الأصيل ، وهو موضوع المضيرة إذ ألمّ بوصف زوجته وهي تُعدها ، واضعة الخرق في وسطها ، مُتَنَقِّلَةً بَيْنَ الدُّور والتَّثَوُّر ، نافخة النَّار ، «وهي تدقّ بيديها الأبرار» .

فما قيمة هذه الحادثة من الناحية الفنية ؟

لو أنّ الكاتب لم يهدف فيها إلى غاية نفسيّة ، أي إلى إظهار اعجاب التاجر بكلّ ما يملكه ، لكانت حادثة خارجية استطراديّة ، تُشغف فيها بالوصف كغاية لذاته والأسجاع والعبارات الموشاة كغرض مُجَانِبٍ للغاية الفنيّة . إلّا أنّّه ، إذ توّسلها ، كالمضيرة ذاتها ، اداة . لدراسة نفسيّة التاجر ، المأخوذ بنفسه ، الواقع تحت وطأة الدهشة والاثارة ، فقد اكتسبت بُعداً فنياً عميقاً ، وغدت مرحلة من المراحل التي تتطوّر بها القصّة إلى نهايتها منذ بدايتها . فامرأة التاجر والحة في تلك الحلقة أو الدوامة التي يدور التاجر في فلكها وتوهمه بأنّه أدرك أقصى غاية الأشياء في كلّ شيء .

وربما تماذج الوصف والحوار في هذا المقطع ، تقع على الأوّل في وصف زوجته وعلى الثّاني في شكل الاداء اذ ورد في صيغة المتكلم المباشر . ولم يردّ الوصف والحوار . هنا ، إلا في خدمة المعنى إذ غالى في الأول بمزايا زوجته وبثّ بالثّاني

الحركة والحياة والواقعية في الأقصوصة، وجعلنا نتمثلها وكأنها تجري أمام أعيننا وفي متناول سمعنا .

ويتدرج الكاتب في الأحداث وفقاً لتسلسل منطقها الواقعي ، إذ يُلمّ ، من ثمة ، بالمحنة ، فإذا هي أفضل حال بغداد « يتنافس الكبار في حلولها » ثم ان داره هي في السطة من قلا دتها . ولهذا الحادثة المعبر عنها في الحوار ، تأثير خاص في دفع القصة إلى جو الغرابة وفي اطلاقنا على أن التاجر يصدر عن رؤية خاصة لكل ما يتصل به من أشخاص وأحداث . ولقد حرص على أن يجعل داره أفضل دور بغداد ، مُتدرجاً تدرجاً منطقياً عبر غلالة الوهم الذي يُسيطر عليه .

وهنا ينزع من جديد إلى الحوار المعبر عن الغلو من خلال الأحداث وبخاصة في قوله :

— سبحان الله ما أكثر هذا الغلط ، تقول الكثير فقط ! وتنفس الصعداء وقال سبحان من يعلم الأشياء .

وقد كان تنفسه الصعداء وسيلة للتدليل على عظم ما يُنفقه على كل دار من تلك الدُور .

ولعل التاجر أراد بذلك أن يُظهر كثرته في النفقة ، فضلاً عن تميزه على سائر التجار فيما يسكن من دور ، متابعاً خطأ نفسياً واحداً ، مُتطوراً تحت وطأة الأحداث . وقد تستشف من خلال حديثه محاولة لاختفاء البخل ، كالأشخاص الذين يصفهم الجاحظ ، ويمتطي لذلك أساليب التَمويه والتظاهر بما يُناقض حقيقة واقعه . فهو يحرص على أن يُقنع محدثه بأنه يُنفق أكثر من الكثير ، فيما نراه ، بعدئذ ، يتماطل في احضار المضيرة وكأنه يعمد إزعاج ضيفه عنها والتنكيل به ليؤلي الأدبار ، ناجياً من الضيف .

وإذ ينتهيان إلى الدّار يُبادِرُ إلى القول :

— هذه داري ، كم تُقدّر ، يا مولاي . أنفقتُ على هذه الطاقة ، أنفقتُ ، والله . عليها فوق الطاقة ووراء الفاقة .

فالتاجر لا يدع مخاطبه يُجيب ، بل يتوَلَّى الإجابة عنه لتعجّله في التفاخر بكلِّ ما يملك . إلا أن الكاتب يوقع الحوار والحادثة التي يُعبّر عنها توقعاً خاصاً بحيث يُظهر شدّة ايثار ذلك الرجل للعال واعجابه بنفسه لانفاق بعضه ، بحيث لا يجد حرجاً في القول إنه أنفقَ على طاقة من طاقات البيت ما كاد يُؤدي به إلى الفاقة . ومعهما أنفق على مثل هذا الغرض ، فلمّا نه مبتدل يسير ، إذ أيّاً كانت الطاقة ، فحدود الانفاق عليها ضيقة . إلا أن التاجر يرى القليل كثيراً والفاقد الأهمية عظيماً لأنّه في بخله وتلهّفه على الاستئثار بالمال . يتهوّل لانفاق نزر منه كأنّما ألمّ به خطب فادح .

وهكذا فإن الهمداني يُعبّر بالأحداث اللطيفة ، الصّامته التي تنطوي على دلالة عميقة وتكشف لنا ضمير الاشخاص الذي يكتُمونه حتّى عن أنفسهم . لقد كان اهتمام التاجر بأمر الطاقة دليلاً على صغر أحلام نفسه واختلال أقيسه الأشياء فيها .

ويعرّج ، من ثمة ، على الباب وقد وصفه بقوله :

— وأنظر إلى حذق النجّار في صنع هذا الباب . اتخذه من كم ؟ قل : ومن أين أعلم ؟ هو ساجٌ من قطعة واحدة ، لا مأروض ولا عفن ، إذا حرّك أنّ وإذا نُقِر طنّ .

فالباب كالدار وكالطاقة ، لا قبلَ لأحد به ولا يعرف من أين أصله . فكأنّه بلغ من الندرة أن ضاع ذلك الأصل وافتقد في غياهب الحقب . فلا قُدرةَ لأحد بالوقوع على ما يُمّاثلُه .

ومثل ذلك الحلقة والدار كلها والغلام والابريق والطلست والماء ، فهي . جميعاً ، قد أوفت إلى غاية كمالها .

وهكذا نجد أن أحداث هذه المقامة تتّصف بخصائص الأحداث الروائية من تعبير عميق وصامت عن نفوس الأشخاص وإظهار مكامن ضمايرها وأحوال الشدوذ والاختلال والعاهة .

ثانياً — الحوار : لازم الحوار هذه الأحداث ، وبدا . في ظاهره . حواراً ثنائياً . إلا أنه كان ضمناً شبيهاً بالحوار الدّائي . إذ لم يكد التاجر يدع أبا الفتح يتكلم . بل

يَنهَمِر في الكلام انهمازاً كأنه يُخاطب ذاته . ولقد كان الحوارُ الأداة الأدلَّ على طبائع نفسية التاجر ؛ إذ كان يُعبّر عن ذاته بذاته ، في مقاطع تطول أو تقصر وفقاً لسياق القصة . وربما غلب عليه الوصف في جُمْل مُتَعَدِّدة ، كما ستبين .

ثالثاً - الوصف : وقد تمثّل في واحات ، إذ عُزِلَتْ عما يَسْبِقُها أو يليها بدت وكأَنَّها مقاطع وصفية مقتصرة غايتها على ذاتها وتودّي نموذجاً قد يوصف به موضوعها . مثال ذلك :

— هو ساجٌ من قطعة واحدة ، لامأروض ولا عفن ، إذا حرك أن ، وإذا نُقِرَ طنَّ »

وفي هذه الجملة استوفى الكاتب كثيراً من الجوانب التي قد يوصف بها الباب . وذكره لاقطاعه في قطعة واحدة ؛ يدلُّ على أنَّه لم يُجمع جمعاً ، كيفما تيسر ، بل اختير من الخشب الكبير الغالي الثمن وليس من الألواح أو من البقايا . إلا أنَّه يَنحدر في وصفه من الغلوِّ إلى بديهيّات لا شأن لها كقوله : لِأنَّه غَيْرَ « مأروض ولا عفن » . ممّا لم يُصِف إليه خاصّة تميّزه ، بل إنه امتدحه في الشائع والمبتذل من الأبواب . أما استطراده إلى القول : « إذا حرك أن وإذا نُقِرَ طنَّ » فلأنَّه يترجّع بين الغلوِّ والإسفاف ، إذ أن أنين الباب ، عند تحريكه ، ينمُّ عن خلل في صنّعه أو تركيبه ، بعكس طنينه ، عندما يُنقر ، إذ يوحي بالصّلاية والمتانة . ولعلَّ السّجعة ساقّت الهمداني إلى مثل هذه المزوجة .

— أنظر إلى هذا الشبه ، كأنَّه جُذوة اللّهب أو قطعة من الدّهَب ، شبه الشّام وصنعة العراق ، ليس من مُخالفان الاعلاق ، قد عرف دور الملوك ودارها . تأمّل حسنه وسلّني : متى اشترّيتُه ، والله عام المجاعة وادّخرته لهذه السّاعة .

وهذا الوصف أدنى إلى الوجدان لما يَنطوي عليه من غلوِّ واحياء بالمقارنة والمماثلة والنسبة إلى أصل التّنشأ .

— بالله ترى هذا الماء ، أزرق كعين السنّور ، وصاف كقضب البلّور ،
استقي من الفرات ، واستعمل بعد البيات ، فجاء كلسان الشمعة في صفاء
الدّعة .

وفضيلة الوصف هنا تقوم على دقّة التشبيه وصحّته من المقارنة بين ازرقاقه
وازرقاق عين السنّور وصفائه وصفاء قضيب البلّور ، والشّبه حسّي يفيد المثلّة
والغلوّ . ومثل ذلك تشبيهه بلسان الشمعة ، متكنّياً عن ذلك بلهيبها .
وتعثر ، فضلاً عن ذلك ، على جمل ونُبذ كثيرة من هذه الأوصاف التي كان
يتبارى بها الهمذاني على لسان ذلك التاجر .

طبائع العبارة :

أ — اللفظة المفردة : اختار الكاتب ألفاظه في حدود الغايات التالية :

— غاية المعنى : يؤدّيه ويمثله ويصفه ، كما قدّمنا .

— غاية التسجيع : وقد ظهر السّجع وطفا واستبدّ بكل عبارة ، فكأنه شبيه
برويّ متبدّل يلازم قواقي الجُمَل . إلا أن السّجع لم يصرف الكاتب عن المعنى ،
ولم يُضَحَّ به في سبيله إلا فيما ندر . فأسجاعه فنيّة بقدر ما هي صناعيّة .

— غاية الإيقاع : وقد تولد من صيغ الجُمَل وموازناتها بحيث تحدث إيقاعاً
كشطر من البيت الشعري .

ومعظم ألفاظه وردت في سياقها المباشِر ، أي فيما وُضِعَتْ له ، أصلاً . إلا
أنه كان يؤدّي بها صورة حسيّة أو يُعبّر عن حالة نفسيّة . مثال ذلك :

— في قصّة يزلُّ عنها الطّرف ويموج فيها الظّرف .

— إذا حُرِّكَ أنْ وإذ نُقرَطْن .

— فأتقطع عليها حشرات إلى يوم الممات .

ب — الجُمَلَة : وقد اتصّفت بالتكرار ، يُلمّ به ، حيناً ، لغاية الإيقاع والأسجاع
في مثل قوله :

— فإذا الأمر بالصدِّ ، وإذا المزاح عين الجِدِّ ، وتنحَّى عن الخوان وترك مساعدة الإخوان .

— يصف حذقها في صنعتها وتأثفها في طبخها .
— ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليته وأن يسعد بظيعيته .
— طينتها من طينتي ومدينتها من مدینتي وعمومتها عمومتي وأرومتها أرومتي .
— يتنافس الأخيار في نزولها ويتغابر الكبار في حلولها .
— فوق الطاقة ووراء الفاقة — ولو رأيت الدُّخان وقد غَبَّرَ في ذلك الوجه الجميل وأثر في ذلك الحَدَّ الصَّغِير .

وقد يتوسَّل التكرار لغاية فنيَّة ، نفسيَّة كقوله :

— قام أبو الفتح يلعبها وصاحبها ويمسكها وآكلها ويثلبها وطابحها .
— فرفعناها ، فأرتفعت معها القلوب ، وسافرت خلفها العيون ، وتحلَّبت لها الأنفواه وتلمظَّت لها الشفاه واتقدت الأكباد ومضى على أثرها الفؤاد .
— وهي تدور في الدَّار من التَّنُّور إلى القدور ومن القدور إلى التَّنُّور .
— هو ، والله ، رجل نظيف الثياب ، بصير بصنعة الأبواب ، خفيف اليد في العمل . . .

ج — النداء : وربَّما عمد الكاتب للنداء ، دون إسراف من خلال الحوار ليُضفي عليه الواقعيَّة ، كقوله :

— يا مولاي ، لو رأيته — كم تقدَّر ، يا مولاي ، أنفق على سُكِّ دار منها —
كم تقدَّر ، يا مولاي ، أنفقت على هذه الطَّاقة — وكم فيها ، يا سيدي ، من الشَّبه — يا غلام الطَّسْت — تقدِّم يا غلام واحسر عن رأسك .

د — الشرط والتَّمني : ويفيد منه الكاتب الغلوَّ في التَّمثِيل والافتراض ، كقوله :
— لو رأيته والحرقه في وسطها ، لو رأيت الدخان يُغَبَّر في ذلك الوجه الجميل . . . لرأيت منظرًا تحار فيه العيون .

هـ — الاستثناء : وقد أورده الكاتب في صيغ متعدّدة ، ليؤدّي به معنى الاطلاق والتعميم . محرّكاً العبارة . - باعثاً فيها الحيويّة . مانعاً إياها من رتابة السرد . مثال ذلك :

— ومن سعادة المرء أن يُرزق المساعدة من حليته . ولا سيّما إذا كانت من طبيئته .

— لا يسكنها غير التجار — بجيائي . لا استعنت . إلا به — وبجيائي عليك ، لا اشتريت الحلق إلا منه . فليس يبيع إلا الأعلاق — لا يوجد أعلاق الحصر إلا عنده . فبجيائي لا اشتريت الحصر إلا من عنده . فالؤمن ناصح لإخوانه ولا سيّما من تحرّم بخوانه .

— لا يصلح هذا الابريق إلا لهذا الطست . ولا يصلح إلا مع هذا الدست . ولا يحسن هذا الدست إلا في هذا البيت ولا يحمل هذا البيت إلا مع هذا الضيف .

و — الحكمة : وقد مكّن بها الكاتب لآراء التاجر ومنحها الصفة العامة وأناطها بالحقيقة المستمدّة من خبرته وخبرة سواه . من ذلك قوله :

— ومن سعادة المرء أن يُرزق المساعدة من حليته — وإنما المرء بالجار — والمدير يحسب النسبة عطية والمتخلّف يعقدها هدية — ورب ساع لقاعد — لا يُنبئك أصدق من نفسك ولا أقرب من أمسك — فالؤمن ناصح لإخوانه . ولا سيّما من تحرّم بخوانه .

ز — أفعّل التفضيل : وهي من أدوات الغلوّ وأساليبه المباشرة تؤدّي به بطبيعة صيغتها وفي أصل ما وُضعت له . مثال ذلك :

— لكنّها أوسع مني 'خلقاً وأحسن خلقاً — هي أشرف محال بغداد — لا يدلك على نظافه أسبابه . أصدق من نظافة شرابه — لا يُنبئك أصدق من نفسك وأقرب من أمسك .

ح — الأمر : وقد تخلَّلَ الحوار . ونزع به التَّاجر من صيغة المتكلم إلى المخاطب .
مانعاً بذلك الرِّثابة في السَّرد . كقوله :

— قُلْهُ تخميناً — أنظر إلى دقائق الصنعة . وتأملُ حُسْنَ تعريجها — دورها
ثم أنقرها وأبصرها — سَلِّني — تقدِّم . يا غلام . واحسر عن رأسك .
وشمِّر عى ساقك . وانضُر عن ذراعك وافتر عن أسنانك . . .

ط — التعجُّب : وهو . أيضاً . أداة من أدوات الغلوِّ المباشر الصريح . توَسَّل به
في مواضعه لتعظيم الأشياء ووقعها . مثال ذلك :

— يا سبحان الله . ما أكْبَر هذا الغلط — لله درُّ ذلك الرجل — فما أمتن حيطانك
وأوثق بنيانك وأقوى أساسك — الله أكبر — بالله هذا الماء ما أصفاه — ما أجود
متاعها وأظرف صناعها .

ي — الاستفهام : وقد كان الأداة الرئيسية للحوار ووسيلة لتطوير العبارة وتنويعها
وتبديل لهجة السَّرد والصَّوت الواحد المتردِّد . :

— كم تُقدِّر يا مولاي . أنفق على كُلِّ دار ؟ كيف ترى صنعتها وشكلها ؟
من اتخذها يا مولاي ؟ — وهذه الحلقة تراها ؟ كم فيها ، يأسيدي .
من الشَّبَه ؟ وكم من حيلة احتلتها . حتى عقدتها ؟ ترى هذا الخادم — بالله من
اشتراه . . . »

ك — سائر خصائص العبارة : القسم والتمني : وقد جاء الأوَّل في تكرار الكاتب
لصيغته المباشرة وبخاصة في لفظة الله وجاء الثَّاني في جمل قليلة خدمت المعنى في
موضعها كقوله : « عمرك الله يا دار ولا خرب حيطانك يا جدار . »

مدى دلالتها على عصرها : يَبْدُو هذا النَّص مُفعماً بأجواء العصر الأدبيَّة
والاجتماعيَّة أما من الناحية الأدبيَّة ، فهي تمثل الاتجاه اللَّفْظي في الأداء وفن المقامة
الَّذي طرأ عليه .

- أما من الناحية الاجتماعية ، فنستدلُّ منه على ما يلي :
- حدوث المجاعة التي يُخلف الويل بحيت يضطر القوم إلى بيع أمتعتهم وآيتهم .
 - قيام المصادرات وبيع ما يَنتج عنها في المزاد .
 - الطبقات الاجتماعية وواقعها في ذلك العصر ، حيث كان الأغنياء يُقيمون في أحياء خاصة بهم .
 - نشوء طبقة من الانتهازيين الذين غنموا الثروات الكبيرة من بؤس النَّاس وفقرهم .
 - انتفاء العدالة الاجتماعية .

الفهرس

صفحة	
١ - ٥٤	- تطور القصيدة العربية :
٥٦ - ٦٣	قصيدة لبشار بن برد :
	نموذجان من خمريات أبي نؤاس :
٦٥ - ٨٤	١ - طراق الليل
٨٥ - ٩٧	٢ - مدعي الفلسفة
٩٨ - ١٢١	نموذج من مدائح أبي تمام :
١٢٣ - ١٤٩	الإيوان - نموذج من وصف البحري :
١٥١ - ١٧٤	ابن الرومي : رثاء ابنه الأوسط :
١٧٥ - ٢٠٢	ابن الرومي : وحيد المغنية :
٢٠٣ - ٢٤٢	دالية المتنبي في مدح سيف الدولة :
٢٤٣ - ٢٦٨	هجاء كافور للمتنبي :
٢٦٩ - ٢٨٦	أراك عصي الدمع لأبي فراس :
٢٨٧ - ٢٩٢	الحمامة الباكية لأبي فراس :
٢٩٣ - ٢٩٧	بين عبد الحميد وابن المقفع :
٢٩٩ - ٣١٢	نموذج من ابن المقفع : الحمامة والثعلب ومالك الحزين :
٣١٣ - ٣٣٣	الأسد والثور :
٣٣٥ - ٣٤٥	نموذج من نقد الجاحظ :
٣٤٧ - ٣٦٩	قصة أهل البصرة من المسجدين :
٣٧١ - ٣٧٥	النثر بين الجاحظ وعبد الحميد :
٣٧٧ - ٣٩٩	المقامة المضيرية للهمداني :